PEIĆ

PRISTUP LIKOVNOM DJELU

ŠKOLSKA KNJIGA - ZAGREB

MATKO PEIĆ

PRISTUP LIKOVNOM DJELU

ŠKOLSKA KNJIGA • ZAGREB 1968

Urednik
ŽIVKO HARAMIJA

Recenzenti
Akademik LJUBO BABIĆ
ZAGORKA MIHALDŽIĆ
JOSIP ROCA

Odobrio Sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu SRH rješenjem broj 579/1 od 26. IX 1966.

Štamparski zavod »Ognjen Prica«, Zagreb

PREDGOVOR

S velikim veseljem pristupam toj recenziji. Prije svega taj rukopis ispunjava već davno osjećanu prazninu u našim obradama likovnog vizuelnog fenomena. Štaviše, pisci koji u sadašnjim prilikama obrađuju taj naš posebni fenomen nisu u većini slučajeva upućeni u one osnovne neobilazne zasade običnog čitanja likovnog teksta, a kamoli da bi se to i takvo čitanje proširilo među tisućama i tisućama mladih svijesti što su još posve nezainteresirane u školskim klupama.

Taj dragocjeni Peićev tekst omogućuje upravo takvo proširenje. On je dragocjen zbog toga što izaziv1je interes za likovni fenomen, ne nameće se kao zbirka nekih mudrosti bilo kakvog usmjerenja. To ne znači da je taj rukopis možda nesistematski, naprotiv, izgrađen je na vlastitom iskustvu spretnog predavača i to dugotrajnim radom koristeći se rezultatima na svojim živim učenicima. Dakle, autor je ujedno – to se vidi po gotovo svakoj rečenici – bio za svojim predavačkim stolom neke vrste eksperimentatora u živom laboratoriju. A tu živu materiju treba uzdići!

U čitavu tom tekstu autor je metodički postupao i sva je svoja iskustva sažeo u jednostavne i razumljive rečenice. Tema likovnog čitanja razvija se postepeno. Od stepenice do stepenice diže se tekst, razvija se poimanje, a uz to se proširuje i upoznavanje materije na temelju dobro izabranih primjera bez ikakve školničke suhoparnosti, a najmanje nekom nametljivošću ili profesorskom superiornošću.

Dakle, takva knjiga nije nam samo potrebna i korisna, već je ona kao knjiga sama po sebi jednokratna i osebujna. A napisana je živim i sugestivnim rečenicama, kakvih rijetko nalazimo u nas u našoj književnoj prošlosti. Po svom stilu nesumnjivo se izdiže iznad naše najbolje proze. Po tematici je pedagoška, ali ujedno i umjetničko djelo svoje vrste.

Iz svih navedenih razloga smatram da će redakcija ŠK učiniti svoju dužnost i izdati djelo što prije i tako omogućiti našoj omladini da se njime što prije koristi.

Ljubo Babić

To se može bolje pokazati na paleti nego izreći riječima.

Van Gogh

Ova se knjiga razlikuje od mnogih knjiga koje govore o likovnim umjetnostima. Nije kao većina njih: povijest likovnih umjetnosti, estetika likovnih umjetnosti ni tehnologija likovnih umjetnosti. U njoj se govori o tome kako treba gledati likovno djelo: sliku, kip i zgradu. Cilj joj je dakle u m j e t n o s t g l e d a n j a.

O k o – taj osnovni instrument za gledanje likovnog djela u mnogih promatrača slike, kipa i zgrade nije dovoljno likovno probuđeno ni likovno obrazovano. Mnogi dosta znaju o likovnim umjetnostima, ali ne umiju g l e d a t i likovno djelo. Obaviješteni su o različitim stvarima oko slike, kipa i zgrade, a ne poznaju l i k o v n i j e z i k kojim govori samo likovno djelo.

Kao što je knjiga umjetničko djelo koje je stvoreno s pomoću književnoga osjećaja za jezik, tako su slika, kip i zgrada umjetnička djela koja su stvorena s pomoću likovnoga osjećaja za jezik crte, boje i oblika. Biti čitalac znači biti upućen u elemente s pomoću kojih književnik pretvara riječ u književni tekst, a biti gledalac znači biti upućen u elemente s pomoću kojih likovni umjetnik pretvara crtu, boju i oblik u likovni tekst. Prema tome, gledati u likovnom smislu znači isto što u književnom smislu znači – čitati. Zato je glavna svrha ove knjige u tome da gledaoca uputi u gledanje, likovno čitanje slike, kipa i zgrade.

Rad je na likovnom opismenjivanju naporan. I za pisca i za čitaoca. U prvom redu zbog toga što je ono što je izraženo likovnim jezikom uglavnom ne može prevesti na književni jezik, pa sve ono što je pisac s naporom pretvorio u tekst čitalac mora s još većim naporom izvući iz riječi. Da se to izbjegne što je moguće više, u ovoj se knjizi donose brojne reprodukcije likovnih djela da ona svojim likovnim govorom kažu mnogo onoga što je neizrecivo riječju. Jer, tačna je misao Mériméeova: »Naš jezik, ni bilo koji drugi koji znam, ne može tačno opisati vrednote jednoga likovnog djela.«

Ova knjiga nije knjiga pravila, propisa, neki likovni zakonik koji propisuje i određuje kako se mora gledati likovno djelo. Smatram da je umjetničko djelo u prvom redu individualan izraz i ne želim naređivati čitaocu kako da ga gleda. Nastojao sam što objektivnije upozoriti na neke konstante likovnog jezika, da čitalac s pomoću njih postane likovni gledalac, drugim riječima, da lakše stekne sposobnost čitanja likovnog teksta.

Ova je knjiga rezultat dugogodišnjih predavanja koja sam držao u srednjim školama, u narodnim sveučilištima, na savjetovanjima za srednjoškolske nastavnike likovnog odgoja, a isto tako i rezultat dugogodišnjeg sudjelovanja u radu na programima nastave likovnog odgoja u osmogodišnjim školama. Pojedine teme objavljivao sam u stručnim i popularnim časopisima. Među slušaocima i čitaocima osjetio sam interes baš za teme koje se obrađuju u ovoj knjizi. Zato sam je pisao u prvom redu za one koji žele upoznati ono najosnovnije u likovnim umjetnostima, za iskrene likovne početnike, kojima sam želio otvoriti likovni pogled, proširiti umjetnički horizont.

U nas, na žalost, nije bilo nijedne slične knjige na koju bih mogao nadovezati svoj rad. Ušao sam, dakle, u jedno područje našega kulturnog života koje još nema ni najobičnijeg temelja. Svjestan sam onoga što je napisao Luigi Lanzi [Luidi Lanci] u XVIII st.: »Teže je naći dobra poznavaoca slikarstva nego dobra slikara.« Svjestan sam i tvrdnje Georgesa Wildensteina da se »u tom području nije došlo ni do čega osobitog«. Ova je knjiga napisana nakon knjiga i članaka Milizie [Milicija] (1792), Bascha [Baš] (1926), Fursta (1939), Hourtiquea [Urtik] (1943), Bodkina (1946), Marangonija (1947), Sulzbergera [Sulcberger] (1949), de Mirimondea [d Mirimond] (1953), Margolisa (1961), Wildensteina [Vildenštajn] (1963) i Ulricha [Ulrih] (1964). Njezin uspjeh odredit će oni koji postanu gledaoci slike, kipa i zgrade – ljudi sposobni da čitaju likovni tekst. Težište knjige postavljeno je na područje slikarstva i kiparstva jer je to diktirao omjer likovnih umjetnosti u našim osmogodišnjim i srednjim školama. Zato te likovne umjetnosti dominiraju nad arhitekturom.

UVOD

Svijet likovnih umjetnosti jest dio općeg svijeta umjetnosti kojemu pripadaju još književnost, muzika, gluma i ples. Književnosti je sredstvo izraza riječ, muzici zvuk, glumi riječ i kretnja i plesu pokret. Likovnim umjetnostima sredstvo izraza je oblik. Od toga svog sredstva izraza – oblika, lika – te umjetnosti nose ime: likovne. Ima i drugi naziv za njih: plastične umjetnosti. Tim se nazivom označuje također oblik kao osnova njihova izraza. No postoji i treći naziv: prostorne umjetnosti. Njim se želi naglasiti da se likovne umjetnosti izražavaju u prostoru, za razliku od muzike koja se izražava u vremenu.

Tri su vrste likovnog izražavanja ili tri glavne grane likovnih umjetnosti: slikarstvo s grafikom, kiparstvo i arhitektura. One se među sobom razlikuju po tom što svaka ima originalna sredstva izražavanja.

Slikarstvo je u osnovi likovna umjetnost kojoj je temelj izraza u svijetu crte i boje, tj. plohe. Zato se kaže da je slikarstvo plošno likovno izražavanje. Za razliku od slikarstva koje je dvodimenzionalno, kiparstvo i arhitektura su trodimenzionalni. Temelj je njihovu izražavanju volumen. Istina, ima i takvih slikarskih postupaka koji, kako ćemo kasnije vidjeti, raznim načinima likovnog sugeriranja: crtom, bojom i svjetlom – sjenom ili linearnom perspektivom – nastoje prijeći iz područja plošnog u privid volumenskog u slici, ali i pored toga slikarstvu je u njegovu prvotnom i najčistijem izrazu osnova plošan izraz. U kiparstvu i u arhitekturi ima također pojava da se glavnina izraza ne usmjeruje prema volumenu, nego prema crti, plohi, osnovi slikarskog izražavanja, i to ne samo u reljefu nego i u tzv. punoj plastici. Sada opet možemo reći i za kiparstvo slično što smo malo prije rekli za slikarstvo. Ali, iako kiparstvo često teži da nađe temelj izražavanja u slikarskoj osnovi plohe i drugih elemenata, ono je u osnovi umjetnost volumena. Te pojave da se slikarstvo želi služiti elementima kiparstva, da se kiparstvo želi služiti elementima slikarstva a arhitektura elementima i slikarstva i kiparstva zajedno, jedan je od dokaza o jedinstvenosti svijeta likovnih umjetnosti. Taj svijet živi cjelovit u likovnim umjetnicima, koji su često istovremeno bili arhitekti, kipari i slikari: Giotto [Đoto], Michelangelo [Mikelanđelo], Leonardo da Vinci [L. da Vinči] i dr.

Svima likovnim umjetnostima temelj je c r t e ž. On je prvi način kojim dijete započinje likovni govor. Njim je započela povijest umjetnosti u djetinjstvu čovječanstva. Njim su tisućljetne likovne kulture starog vijeka temeljile svoje likovne poglede na svijet.

Odmah uz crtež stoji druga vrsta likovnog izražavanja koja, kao i crtež, pripada slikarstvu jer je i njoj temelj dvodimenzionalnost. No, kako će kasnije u knjizi pokazati šira analiza, *grafika* je na području slikarstva originalan svijet sa specifičnim načinom likovnog govora po kojemu se u mnogo čemu razlikuje od crteža i slike.

S l i k a se pak razlikuje od crteža i grafike uglavnom po tome što se crtež u svojoj najdubljoj osnovi temelji na crti, a slika na boji. Kažemo: u najdubljoj osnovi da bismo naglasili kako je veoma duboko granica gdje se dijele crtež i slika, jer u svakom crtežu boja ima svoj prilog a u svakoj boji crtež svoj doprinos.

C r t e ž je u kiparstvu i arhitekturi istaknut u prvi plan pa se takva rješenja nazivaju linearna rješenja. Tim postupkom naglašavanja crte, naročito na kiparskim radovima, djeca započinju svoj plastični govor. Isto su tako započinjali prvi kipari iz djetinjstva čovječanstva i majstori brojnih kultura staroga vijeka. Arhitekti koji su smatrali crtež osnovom likovnih umjetnosti uopće smatrali su ga i osnovom građenja, kao što su to činili pojedini arhitekti rane renesanse. Pored toga, da tako kažemo, modeliranja kipa i građenja zgrade crtom teži se da se to postigne naglašavanjem plohe. Takva vrsta kiparstva, kako smo već spomenuli, naziva se reljef.

Kada smo pokazali kakav je odnos svijeta likovnih umjetnosti prema svijetu umjetnosti uopće i kakav je njihov međusobni odnos, na redu je nova tema. Njezin naslov glasi: Likovne umjetnosti jesu umjetnosti oka ili vizuelne umjetnosti. Oko je osnovni organ s pomoću kojega likovni umjetnici doživljavaju i izražavaju ono što su doživjeli. Ali, kako su organi među sobom povezani, oko nije jedini organ likovne spoznaje; međutim, u njemu je usredsrijeđeno likovno doživljavanje i izražavanje. Upoznati se sa slikarstvom, kiparstvom i arhitekturom dakle znači upoznati se sa životom oka, naročito s njegovim životom vezanim za osjećajni svijet čovjekov. Tada se može vidjeti da su slikar, kipar i arhitekt zapravo umjetnici koji osjećaju i stvaraju s pomoću oka.

No velikom broju ljudi nije poznato ovo što govorimo pa nije ni čudo da je njihovo poznavanje likovnih umjetnosti maleno i dapače pogrešno. Prvo što mora biti jasno svakomu koji želi upoznati slikarstvo, kiparstvo i arhitekturu jest to da su slikarstvo, kiparstvo i arhitektura jedna vrsta govora. I kao što onaj koji želi naučiti strani jezik mora svladati njegove osnove, tako mora svladati osnovne elemente izražavanja slikarskog, kiparskog i arhitektonskog jezika onaj koji se želi njim izražavati ili shvaćati što se tim jezikom izražava. Učenje stranog jezika traži postupnost. Ta je postupnost u likovnom jeziku još sporija jer se jezik umjetnosti ne uči razumom, nego osjećajem. Za strane jezike postoje gramatike, tj. pravila

govora i pisanja, ali za likovni jezik, kao ni za bilo koji drugi umjetnički jezik, nema gramatike ni pravila kako treba osjećati. Istina, jedan je pisac napisao knjigu pod nazivom Gramatika likovnih umjetnosti (Charles Blanc [Šarl Blan]). Ali naučili je mi i napamet, ipak ne slijedi da ćemo moći pravilno likovno osjećati. Čini se da je veliki francuski mislilac Pascal [Paskal] imao pravo kada je napisao da ima zakona srca koje um nikada neće razumjeti.

Prema tome, nastojanje čovjeka da spozna likovni govor, bilo da ga svlada radi toga da njim stvara likovne radove, bilo da njim gleda likovna djela, kako smo naglasili – zahtijeva velik napor. Svaka knjiga – i ova – koja usmjerava na poznavanje jezika likovnih umjetnosti već unaprijed ima polovičan uspjeh. Naime, postoje granice do kojih pisac može čitaoca voditi u poznavanju likovnog govora. Pisac to čini racionalno, riječima. Ali, dođe trenutak kada ni racionalnost ni riječ nemaju više snage da prenesu neke oblike likovnog jezika kojima je izvor isključivo u emocionalnom a koje bi pisac morao objasniti čitaocu. Do toga kritičnog trenutka pisac može voditi i upućivati svoje čitaoce u likovni govor kako bi stekli više snage da učine onaj posljednji, presudan skok. Čini se da je za viši stupanj gledanja slika, kipova i zgrada, osim racionalno svladanih osnova likovnog govora, potrebna i izvjesna mjera likovne intuicije, slične onoj koja je potrebna za samo kreiranje slika, kipova i zgrada. Talentiran će učenik likovnog jezika u toj intuiciji imati jedinog pravog vodiča. Ona će ga postupno uvoditi u čisti likovni govor, u svijet u koji racionalnost ne može ući i o kojem riječ ne može dati informacije. Da zaključimo: Likovni jezik ima dio koji se može racionalno naučiti uputama koje prate reprodukcije likovnih radova, a ima dio koji se spoznaje isključivo likovnom intuicijom. I likovno talentiran učenik treba da poznaje onaj racionalno shvatljivi dio likovnog jezika jer će likovni jezik svladati brže i, što je nužno, sređenije. Skromno talentiran ili čak likovno netalentiran učenik dobit će dijelom racionalnog shvaćanja likovnog jezika donekle mogućnost da može prepoznati prisutnost jednog svijeta u koji, da bi mogao ući, potrebne su i neke iracionalne sposobnosti.

Rekli smo da se u likovni jezik ulazi postupno: dijelom racionalno a dijelom likovnom intuicijom. Budući da je dio u koji se ulazi isključivo likovnom intuicijom neobjašnjiv riječima, uzaludno je nešto takvo i pokušati. Naša će se dakle uputa u likovni jezik ograničiti samo na onaj njegov dio koji se može obrazložiti racionalno, riječima. Prema tome, pojedina poglavlja bavit će se pojedinim objektivno postojećim elementima likovnog jezika od kojih umjetnici stvaraju svoj subjektivni govor. Upoznati te objektivne elemente likovnog govora nikako ne znači odmah potpuno ovladati likovnim jezikom, nego biti na putu shvaćanja likovnog govora.

To smo morali istaknuti prije prijelaza na temu: Kako gledamo sliku, kip i zgradu. Čitalac koji ne bi bio upućen u ono što je dosada rečeno mogao bi pomisliti da je ovom knjigom dobio u ruke knjigu odgonetaka zagonetnog svijeta likovnih umjetnosti ili pravila kako treba gledati likovno djelo. Već smo rekli da

je gledanje i stvaranje likovnog djela stvar subjektivnog osjećanja onoga koji gleda ili stvara. U procesu gledanja i stvaranja postoje neki objektivni elementi koji do izvjesne granice – kada nastupa isključivo vodstvo likovnog talenta – upućuju gledaoca da brže i sređenije upozna likovni jezik. Te, da ih tako nazovemo, konstante likovne lingvistike racionalno su uočljive. Ali, da bi se shvatila njihova umjetnička funkcija, one nisu dovoljne ako nisu vođene talentom likovnog gledanja, medijem koji je dan od prirode i koji se ne može naučiti, ali je, na sreću, češći nego što se misli.

Likovno djelo: slika, kip ili zgrada jesu kao čovjek. Sastavljeni su od materijalnog i psihičkog dijela. Kao što u medicini postoji postupnost u spoznavanju čovjeka, tako ona postoji i u umjetnosti spoznavanja slike, kipa ili zgrade. Čovjek kojeg zanima tema »kako gledamo sliku, kip ili zgradu« nestrpljiv je. Nepotrebno. On bi htio odmah spoznati posljednju tajnu njihova psihičkog dijela bez prethodnog upoznavanja prvotnih elemenata njihova fizičkog dijela. Samo onaj koji se temeljito upozna s fiziologijom čovjeka može se uputiti u proučavanje njegove psihologije. Tako je i s likovnim djelom. Ono otkriva svoju dušu samo onomu koji upozna njegovo tijelo. Slikovito kazano: tijelom likovnog djela nazivamo sve što je materijalno u njemu: crtački, grafički, slikarski, kiparski i arhitektonski materijal, oruđe kojim se taj materijal obrađuje i druga tehnička pomagala koja sudjeluju prilikom formiranja materijalnog dijela likovnog izraza.

Likovna se kreacija, kao i svaka druga umjetnička kreacija, sastoji od materijaliziranja umjetničkog osjećaja. To materijaliziranje umjetničkog osjećaja u riječ u književnosti ili u zvuk u muzici nikako nije mehanička stvar. U likovnoj umjetnosti ponajmanje. Likovni materijal i alat imaju – koliko god su mrtva materija – svoju fizionomiju, ćud, da ne kažemo: svoju volju. Ne materijaliziraju oni baš sve što likovni osjećaj zaželi. Likovni umjetnik je toga svjestan i zato odabire onaj materijal kojega karakter odgovara karakteru njegova osjećanja, karakteru motiva ili likovne ideje koju obrađuje. To je likovna instrumentacija. Svaki je likovni materijal u likovnom smislu instrument koji ima specifičnu vizuelnu zvučnost po kojoj se razlikuje od ostalih materijala drukčije likovne zvučnosti. Zato ima pravo van Gogh kad piše svom bratu: »Kad bi postao slikar, začudila bi te jedna stvar: slikarski zanat. To je težak posao.«

Jedan od glavnih zadataka čovjeka koji želi naučiti likovni jezik jest da se upozna sa specifičnošću likovne zvučnosti pojedinog likovnog materijala. On se mora osposobiti da u jasnom, oštrom potezu metalnog pera osjeti posve drugo vizuelno raspoloženje od onoga kada mu se oko odmah nakon toga nađe pred magličastim, blagim potezom ugljena. Kada prenosi oko s poteza metalnog pera na potez ugljena, u gledaocu mora nastati vizuelna osjećajna promjena kao što se događa akustička osjećajna promjena kad slušalac nakon slušanja klavira okrene uho da čuje sviranje flaute. Gledalac koji nema osjećaj za uživanje u specifičnoj

ljepoti materijala akvarela i pastela ili bronce i mramora, ima slabo razvijen vizuelni sluh. On će morati dugo vremena navikavati oko na te materijale da stekne prvi korak u spoznavanju likovnog djela. To se neće postići čitanjem knjiga o likovnoj umjetnosti, nego jedino izravnim, dugim odnosom osjećaja oka i likovnog materijala. Kada se gledalac osposobi da opaža razliku u specifičnostima likovnog materijala, onda će mu isti motiv, na primjer breskva slikana akvarelom, pastelom i uljem, vizuelno zvučati kao jedna partitura odsvirana na tri različita instrumenta.

Malo prije smo rekli da je razvijen sluh za likovnu instrumentaciju prvi korak prema spoznaji likovnog djela. Kada smo rekli prvi korak, nismo rekli najvažniji korak. Bez toga se koraka ne može naprijed, ali samo s njim ne može se stići do cilja. Gledalac mora još mnogo toga prevaliti. Među ostalim mora zapaziti ulogu likovnog alata. Naoko nevažne stvari – veća ili manja mekoća kista, veća ili manja oštrina bakropisne igle – često su presudne u formiranju slike ili grafike. Zrnatija podloga papira ili glađa površina platna utjecat će na oblik akvareliranja ili slikanja uljenom bojom. Upotreba terpentina ili damarove smole dat će slici različite visine sjaja. Sve to mora gledalac znati ako želi naučiti likovni jezik u njegovim osnovnim, tj. materijalnim elementima.

Napomenuli smo da likovno djelo pored materijalnog ima i psihički dio. Psihičko je u slici, kipu i zgradi sve što nije materijal. To su elementi likovnog duha koje je umjetnik unio u materiju. Kada kažemo da su slika, kip i zgrada psihom umjetnika oduhovljen likovni materijal ili tačnije: materijaliziran likovni duh – onda mislimo na likovni osjećaj crte, boje i volumena, tih elemenata koji su psihički kreatori likovnog djela. Ali, ne slika se, ne modelira i ne gradi samo tim nego i drugim psihičkim elementima. Među prvima tu su tri psihička regulatora koji sređuju ili komponiraju likovno djelo: simetrija, proporcija i ritam. Bez njih bi likovni jezik bio zbrka crta, boja i volumena kao što bi književni jezik bez njih bio hrpa riječi. Po njima je likovni jezik emocionalni sistem, a to znači: slika, kip i zgrada kao rezultat toga sistema jesu tvorevine koje imaju svoje kauzalne i logične funkcije – kao što ih ima sve što nije mrtva materija, nego živ organizam.

Ti regulatori sistema likovnog jezika omogućuju likovnom umjetniku da stvara redom, a likovnom gledaocu da gleda redom.

Gledalac kojemu je oko senzibilno za instrumentaciju likovnog materijala i koji osjeća ulogu svih materijalnih faktora koji utječu na obradu toga materijala; gledalac koji ulazi u psihički dio likovnog jezika, u njegove elemente crtu, boju i volumen i njihove regulatore simetriju, proporciju i ritam, na putu je da stigne u ono najbitnije u likovnom djelu: u likovni tekst. Likovni tekst je umjetnički govor crte, boje i volumena. U likovnom smislu gledati sliku, kip ili zgradu u osnovi znači čitati likovni tekst. Likovni tekst je početak i svršetak, jedini umjetnički smisao likovnog djela. Sve što je u slici, kipu ili zgradi izvan likovnog teksta, a to znači: svaki likovni sadržaj koji se ne nalazi u crti, boji ili volumenu – likovno ne postoji.

Gledalac koji se nalazi na tom stupnju da umije pročitati likovni tekst posjeduje rijetku sposobnost: pored toga što kao čovjek gleda likovni motiv u likovnom djelu, kao likovno obrazovana ličnost u njemu vidi likovni tekst. Steći sposobnost čitanja likovnog teksta nije lako. Likovni motiv naročito zavodi književnika, pa je na mjestu primjedba E. Delacroixa [Delakroa] kada piše o Th. Gautieru [Gotje] koji opisuje motiv, a ne vidi likovni tekst: »On uzme neku sliku, opiše je na svoj način, sam naslika (riječima) sliku koja je šarmantna, ali on ne piše pravu kritiku.« Baudelaire [Bodler] savjetuje one koji se upućuju u čitanje likovnog teksta: »Dobar put da saznamo je li slika melodiozna sastoji se u tome da je gledamo s tolike udaljenosti odakle se ne može razabrati motiv.«

Vidjeli smo koliki je napor probiti se do likovnog teksta u slici, kipu ili zgradi. S mnogo manje naprezanja, pa čak bez ikakvog naprezanja, čovjek koji je likovno nepismen može u slici ili kipu primijetiti postojanje likovnog motiva. Na žalost, velik broj ljudi nema želje da učenjem likovnog jezika nauči čitati likovni tekst i zadovoljava se da razgleda motiv: portret, akt, pejzaž ili mrtvu prirodu. Ti ljudi pogrešno smatraju da se slikari i kipari služe crtom, bojom i volumenom da naslikaju ili modeliraju neki motiv. A sve je, zapravo, potpuno obratno. Slikari i kipari služe se motivom da njegovim vizuelnim destilatima: crtom, bojom i volumenom, stvore likovni tekst!

Naučiti vrste motiva koje obrađuju slikari i kipari lak je, posve racionalan posao. Ali, mnogo veća mjera osjećaja i intuicije potrebna je da se otkrije odnos između motiva i likovnog teksta. Malo prije smo rekli da slikar i kipar podređuju motiv likovnom tekstu. Tu ćemo tvrdnju sada proširiti. Na primjer, kada se neupućeni gledalac nađe pred slikom Paula Cézannea [Sezan] »Kartaši«, u svojoj likovnoj nepismenosti vjeruje da je Cézanne kao čovjek imao neku posebnu sklonost prema strasti kartanja i slikanju te strasti. Taj je slikar bio vođen posve drugim, i to likovnim razlogom. Kartaši su mu svojim držanjem nudili upotrebu simetrije i proporcije kao likovnih regulatora teksta. Likovno neuk gledalac teško će shvatiti zašto je Rembrandt poslije zasjenjenog lica svoje žene išao slikati mulj u bari i poslije sunca na zlatnom vrču loj na rasječenom volu. Zanimao ga je likovni tekst: govor smeđe i žute boje, bez obzira što su se nalazile na tako različitim stvarima kao što su obraz žene i mulj bare, zlatni vrč i volovski loj. Takvom će gledaocu zvučati nemogućom likovna istina: između motiva i likovnog teksta može, ali ne mora postojati veza. Kao što ima pisaca koji redom opisuju motiv nereda, tako ima slikara koji mogu intenzivnom crtom, bojom ili volumenom naslikati ili modelirati motiv koji predstavlja nepokretnost, beživotnost.

Slika se i kip ne slika i ne modelira radi motiva, nego isključivo radi likovnog teksta. Zato je ispravna definicija slike koja potječe od francuskog slikara i teoretičara likovnih umjetnosti Maurice Denisa [Moris Deni]: »Prije nego postane bojni konj, ženski akt ili koji drugi motiv, slika je u svojoj biti ravna površina pokrivena bojama koje su organizirane određenim redom.« Zbog toga je likovno djelo

samo onda kvalitetno kada u njemu likovni tekst nadvladava motiv, a likovno je nekvalitetno kada je likovni tekst ispod motiva ili, kao što je kod likovnog kiča, kada ga uopće nema.

Jedan od glavnih napora prilikom gledanja slika i kipova sastoji se u tome da se apstrahira ono nelikovno – motiv, a dade riječ samo njegovim likovnim destilatima – crti, boji, volumenu. Figurativni slikar i kipar, da tako kažemo, naknadno obuku likovni tekst u motiv, a dužnost je gledaoca da ga natrag otkrije. Nefigurativni slikar i kipar to ne čine, ostavljaju likovni tekst otkriven ili, kako oni kažu, motivom neopterećen.

Likovno je djelo izraz umjetnika, dakle čovjeka a time svih elemenata koji komponiraju njegovu ljudsku i umjetničku ličnost. U likovni tekst: u crtu, u boju i u volumen slikar, kipar i arhitekt unose sebe, tako da je tačna tvrdnja francuskog književnika Buffona [Bifon]: »Stil – to je čovjek.« Slikarstvo Nicolea Poussina [N. Pusen] jest slikarstvo sređenog, a slikarstvo P. Paula Rubensa slikarstvo strastvenog čovjeka. Takvi su njihovi likovni tekstovi, takvi su naknadno njihovi motivi. Kada gledamo likovne tekstove pojedinih umjetničkih ličnosti, niz dokumenata pomaže nam da dublje i tačnije uđemo u njihovu likovnu originalnost. Svaki podatak vezan bilo za djelo ili za život umjetnika – dobro dolazi. Ali, u tom treba imati na umu: prvu i posljednju riječ u analizi likovnog umjetnika ima njegovo likovno djelo, konkretno, njegov likovni tekst. Sve što je izvan toga likovnog teksta sporedno je, i ako nije u organskoj vezi s njim, šteti. Zato reprodukcije, a pogotovu originali slika ili kipova moraju biti osnovna informacija o umjetniku. Zato literarni tekstovi koji su inspirirani motivom, a nisu potekli iz inspiracije samog likovnog teksta, ne mogu nadomjestiti pravilno čitanje likovnog teksta.

Umjetnost je društveni fenomen. Kada to kažemo, imamo na umu utjecaj društva na umjetnika koji u tom društvu živi i likovno stvara. Taj se utjecaj ne očituje – samo u izboru motiva, nego se društvena struktura i društvena temperatura transponiraju u likovni tekst: u strukturu i temperaturu crte, boje i volumena.

Čitanje likovnih tekstova vezanih za određenu društvenu epohu i određenu ličnost, kako smo vidjeli – traži poznavanje karaktera te epohe i te ličnosti. Jedan versailleski park ne predstavlja samo arhitektonski likovni tekst, nego preko toga teksta govori i o redu kao osnovi arhitektonske ličnosti njegova kreatora Le Notrea [L Notre] i o redu kao osnovi društva u doba Louisa [Luj] XIV. No, kao i kod teme koju smo malo prije raspravljali (čovjek i umjetnost), tako i kod ove sada (čovjek i društvo) moramo naglasiti da svaki prilog dobro dolazi, ali da je bit likovnog ocjenjivanja usredsrijeđena opet isključivo na analizu likovnog teksta. Tek kada karakter društvene epohe uđe u crtu, boju, i oblik, mi tu epohu likovno osjećamo kao govor čistog likovnog teksta. U tome i jest veličina i bit likovne umjetnosti da u likovni destilat vizuelnog svijeta: u crtu, boju i oblik – konzervira ljudski osjećaj i da ga preko likovnog teksta otkriva ljudima koji umiju likovno čitati.

MATERIJALNI ELEMENTI LIKOVNOG DJELA

Slikarstvo je zanat
(Renoir)

Seurat: CRTAČ (ugljen)

CRTAČKE TEHNIKE

Leonardo: LJILJANI (srebrenka)

SREBRENKA

Pored pera guske, gavrana ili labuda jedan od najstarijih instrumenata za crtanje bio je ugljen. Njegov je potez širok i mekan, pa i maglen. Slikari koji su željeli nacrtati nešto tačno, čisto i čvrsto – oskudijevali su crtačkim instrumentom koji bi imao sposobnosti da ostavlja trag bridak, čvrst i čist. Otkrili su srebro i uz njega smjesu od olova i kalaja. Tu su smjesu formirali u metalnu pisaljku i nazvali je s r e b r e n k a. Kako vidimo iz crteža ženske glave od Leonarda da Vincija (na slijedećoj strani), srebrenka upravo kristalnom jasnoćom obilazi oko profila glave. Njezina se ljepota naročito očituje u kosi žene gdje tanke crte iscrtavaju gotovo svaku vlas. Srebrenka je bila izvrstan instrument naročito duhu umjetnika

renesanse, kojima je ideal pri crtanju bio naučna tačnost. Oni su njom iscrtavali naročito detalje koji su im kasnije služili za rad na većim kompozicijama u temperi ili fresci.

Rijetko bi koji crtaći instrument bio sposoban da posluži Leonardu kad je crtao bijeli ljiljan kao što je to učinila srebrenka. Njezin bistri potez bio je idealan za formiranje ljiljanovih cvjetova kojima su rubovi sjajni od čistoće kao da su od brušenog stakla.

Leonardo: GLAVA ŽENE (srebrenka)

Ingres: AUTOPORTRET (olovka)

OLOVKA

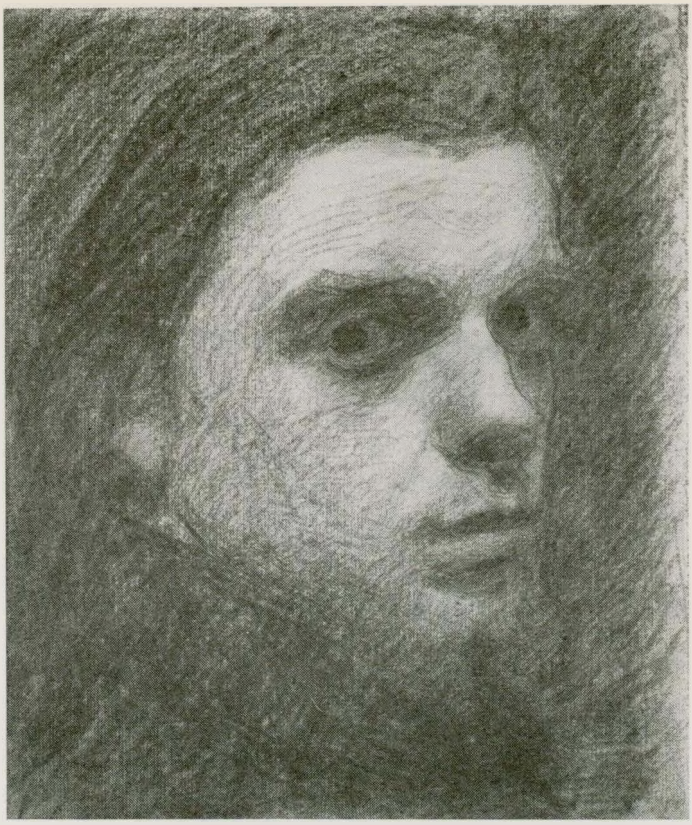
Nakon epohe renesanse srebrenka se sve manje vidjela u slikarskim ateljeima. Umjetnička razdoblja kojima nije bio ideal pretjerano čista crta, naučno dokumentirana, nego ljepota sjene, svjetla i boje – kao izraz temperamenta, podsvijesti i sna, tražila su druge crtaće instrumente: ugljen, kist, kredu itd. Srebrenku je upotrebljavao manji krug umjetnika. Međutim, ono što je ranije crtačima dala srebrenka u novije doba počeo je davati novi crtaći instrument: o l o v k a.

Trag olovke sličan je tragu srebrenke: proziran je i čist. Dakle kao stvoren za crtanje pokreta kojima su bridovi ili ovali određeni i jasni. Olovka ima širu skalu tonova nego srebrenka. Od blijedog sivila ona može gradirati nijansu do

duboke crnine. Zbog tih svojstava olovka može mnogo bolje poslužiti slikarima i kiparima kada crtaju predradnje svojim slikama, tzv. studije.

Pred nama je crtež francuskog slikara XIX st. Ingresa [Engr] koji prikazuje ženu. Gledati ovaj crtež znači u prvom redu uživati u ljepoti govora instrumenta olovke. Pogledajte što ona može: lagano potegnuta oštrim sivim šiljkom obilazi prozirne rubove maramice u ruci, dršće u čipkastim završecima rukava, leluja u lahorastom perju šešira. Ali njezino sivilo zna i potamnjeti, pocrnjeti na mjestu gdje se sastaju palac i kažiprst desne ruke, gdje se sljubljuje uvojak na lijevom obrazu i rub šešira, pod laktom i pod dlanom lijeve ruke – ukratko, na mjestima koja su u sjeni i na osnovu kojih lik žene djeluje tako plastično kao da je od mramora ili od porculana.

Ingres: MADAME DESTOUCHES (olovka)



Fantin de la Tour: AUTOPORTRET (ugljen)

UGLJEN

Malo prije smo spomenuli crtački materijal zvan ugljen. Rekli smo da je on jedan od najstarijih crtačkih materijala. Star je koliko je staro ljudsko poznavanje vatre. Ostacima sagorjelog drveta prethistorijski crtači su crtali životinje i ljudske likove na stijenama špilja. Slikari su kasnije palili ugljen tako da su snopiće grančica lijeske ili vrbe obložili vatrom i pekli na žaru dok ne karboniziraju.

Ugljen se razlikuje od olovke po tome što je mekši i što ostavlja trag prašan i maglen. Crtač koji poznaje tu njegovu originalnu prirodu može postići vizuelne efekte koje ne može dati ni jedan drugi materijal. Na primjer, francuski slikar XIX st. Fantin de la Tour [F. d la Tur] bio je veliki poznavalac ugljena.

Seurat: FIGURA (ugljen)

Njega nisu (kao Ingresa [Engr]) privlačila lica jasna kao mramor, nego lica pod velom sjene. Razumljivo je da nije uzimao olovku da ih crta, nego je posego za prašnim i maglenim ugljenom.

Da je ugljen idealan instrument za crtanje nekih sjena, svjedoči i crtež francuskog slikara XIX st. Georgesa Seurata [Žorž Sera] koji prikazuje jednu figuru. Koji bi crtački instrument mogao sadržavati u svom potezu toliku maglenost da se nacrta nježna kontura tijela i toliku mjeru mekoće da se nacrta prijelaz puti ljudskog tijela tako nježan i mekan? Jedino je to mogao ugljen. Da zaključimo: uživati u zasjenjenom licu La Toura ili u sjenovitom tijelu Seurata velikim dijelom znači uživati u crnom i sipkom prahu ugljena.

Corot: PEJZAŽ (ugljen)

Slikar drži u ruci ugljen na način kakav mu diktira struktura njegove slikarske ličnosti. Jasnoća je glavna oznaka slikarskog izraza francuskog slikara Henrija Matissea. Zato on ugljen drži tako – kako vidimo na njegovu crtežu modernog francuskog književnika Louisa Aragona – da mu iskorištava onaj dio kojim se može postići maksimum jasnoće, iskorištava mu šiljak.

S malo starijim francuskim slikarom Camilleom Corotom je drugačije. Mekoća je osnova njegova slikarskog izraza. Zato se ne koncentrira na šiljak, nego na prah koji sipi iz nagnutog ruba ugljena.

Matisse: PORTRET (ugljen)

Boucher: DJEČJE GLAVE (crvena kreda)

KREDA

Kreda je crtački instrument između ugljena i olovke. Nezašiljena ostavlja trag kao ugljen, prašan i maglen, a zašiljena iscrtava obrise predmeta jasno i oštro poput olovke. Postoje krede raznih boja, uglavnom: crna, smeđa, bijela i crvena. Tu dvojaku prirodu krede, kada se čas približava ugljenu a čas olovci, možemo pratiti na crtežu francuskog slikara Watteaua [Vató].

Da bi pojačao utisak mekog govora krede, slikar je miješao smeđu i bijelu kredu. Smeđom kredom crtao je dijelove glave koji su u sjeni, a bijelom mjesta koja su u svjetlu. Od praha i crta tih dviju kreda žena na crtežu djeluje tako meko u svom miru.

Goya: FIGURA (kreda)

Za crvenu kredu postoji poseban naziv la sanguine. Nju su upotrebljavali crtači koji su se bavili naročito crtanjem glave i ljudskog tijela. Oni su zapazili da je njezin vrh osobito sposoban da bilježi one tamnorumene sjene koje se skupljaju kako vidimo na ovom crtežu crvenom kredom Bouchera: pod obrvom, oko očnih kapaka, u nosnom krilcu, u rubovima usana, kraj uha ili pod bradom. Nadalje, da ostvari onu ružičastu svjetlost što titra na izbočenim dijelovima lica: na čelu, na hrptu nosa, na obrazu, na bradi. Nijedan crtački materijal ne može tako dočarati boju ljudske, naročito ženske ili dječje ružičaste puti kao la sanguine.

Kredu su osobito voljeli oni slikari koji su se osim slikanjem bavili i grafikom ili su pak, kao španjolski slikar Goya, i u svoje slike često unosili elemente grafike i obratno: u svoju grafiku slikarske elemente. Goya zapravo kredom ne crta u običnom smislu crteža kao linearnog stvaranja, nego on osim crtom obogaćuje crtež clair-obscurom, valeurom, fiksira dapače i same koloristićke situacije.

Watteau: FIGURA (bijela i crna kreda)

Rembrandt: DRVORED (guščje pero)

PERO

Pero guske, gavrana ili labuda zašiljite i namočite tušem ili bojom! Kad počnete crtati, opazit ćete: pero kao da je zadržalo ćud ptice kojoj je istrgnuto iz krila – upravo tjera ruku da leti po papiru. Osobito ako ste oštrovidan i brz crtač koji u trenu primjećuje najfinije promjene debljine toka linije na rubovima predmeta, pero će vam biti najbolji crtački instrument. Ono ima tvrd oštar šiljak. Njim ćete moći potegnuti kao vlas tanku crtu. Ono može, ako ga pritisnete, meko raširiti svoj tvrdi oštri šiljak i povući meku debelu crtu.

Da, i kist bi to mogao, ali pazite što kažemo: ne bi mogao tako napetom gradacijom raširiti svoj premeki vršak. A to gradirano širenje tvrdog šiljka pti-

Rembrandt: ČOVJEK PRED VRATIMA (pero i kist)

čjeg pera iz britke, čvrste tanke crte u maglenu meku široku mrlju poseban je užitak jednom dobru crtaču. Umjetnik koji voli ptičje pero je crtač – virtuoz kontrasta. To je crtač koji jedva primjetljivo ritmizira širinu toka linije i tako naoko lako rješava teške probleme obline predmeta ili udaljenost jednog predmeta od drugog. To su obično slikari pejzaža koji, kao što vidimo na ovom crtežu Rembrandta koji prikazuje drvored, u dva-tri okreta ptičjeg pera dobivaju oblinu krošnje stabla, a sa dva-tri meka pritiska ruke u tim okretima pera umiju stvoriti utisak udaljenosti jednog stabla od drugog. Okrenuvši pero jačim pritiskom ruke, Rembrandt je zaoblio i približio na crtežu, a okrenuvši pero slabijim pritiskom, udaljio stablo od očiju. Napetim izmjenjivanjem cijele skale finih pritisaka u pero – od jakih u prvom planu crteža drvoreda do slabih na dnu drvoreda – Rembrandt je stvorio atmosferu dubokog prostora koji se rasplinjuje, atmosferu koju drugi crtački instrumenti ne bi mogli dati takvim živim vibriranjem u svom toku poteza crte. Impulsi Rembrandtove ruke kao da se iz crteža prenose na naše oko: naš duh pulsira pulsom njegova duha. Ostajemo zadivljeni kako je sve načinjeno gotovo jednim bljeskom pogleda, u dva-tri skoka, proleta pera.

Poussin: Skica za sliku POKOLJ NEVINE DJEČICE (pero i kist)

Dufy: ŽITNO POLJE (metalno pero)

METALNO PERO

Tek najtankoćutniji crtači, oni kojima nervi dršću na najfiniji treptaj crta u prirodi traže za svoj crtački instrument metalno pero. S njega linije upravo sinu, sijevnu. Ono traži crtača koji doživljava svijet u trenu: blistavim okretom oka i izražava se u trenu: preživim okretom ruke – krajnjim impulsom nerva. Tako stvoreni crteži metalnim perom nalikuju, da slikovito kažemo, na crte instrumenata koji bilježe potrese; oni su najizravnije izražen nagli ushit duha crtačeva.

Donosimo crtež francuskog modernog slikara R. Dufyja [Difi] koji prikazuje žitno polje. Tanke uspravne vlati žita idealna su prilika metalnom peru da pokaže svoje kvalitete. Cijeli taj crtež samo je mala revija svih mogućnosti onoga što

Dufy: SVIRAČ (pero)

pero može pokazati svojim tankim vrškom. Pero je pokazalo svu svoju ljepotu i u crtežu koji je također nacrtao slikar Dufy a prikazuje svirača basa. Pogledajte kako napeto teku tanke crte ne samo po žicama basa nego i njegovim rubovima. Crtač je, štaviše, vitkim potezima pera komponirao i figuru sviračevu.

Pogledajte rubove njegova odijela, naročito oštre kutove njegova kaputa. Napokon pogledajte oštru okomicu koju je potegao crtač kroz sredinu njegovih hlača. Ni jedan crtački instrument ne bi mogao donijeti tu napetost koju je donio Dufy svojim metalnim perom.

Vidjeli smo kako je metalno i ptičje pero veoma gipko i tankoćutno. Crta u brzanju i previjanju hvata crtu da crtež povežu, sažmu u što čvršće jedinstvo. Nekim crtačima, i to velikim majstorima cjelovitosti umjetničkog djela, kao da crtež nikada nije bio dovoljno zgusnut. Zato su svoje crteže, već i onako krajnje zatvorene ptičjim ili metalnim perom željeli još jače stegnuti. Za to im je služio naročit crtački postupak tzv. l a v i r a n i crtež kojim stvaraju vrstu crteža zvanu l a v i s. (Vidi crteže Rembrandta i Poussina na str. 31. i str. 32.)

Lavis nastaje tako da crtač kada mu se osuši crtež ptičjim ili metalnim perom, uzima smeđu ili crnu boju. Otapa ih s pomoću kista i vode i na mjestima gdje želi da predmeti na crtežu budu u jačoj sjeni ili bliži, radi s gušćom, a gdje želi da budu u jačem svjetlu ili dalji, radi s rjeđom otopinom. Crtež laviran smeđom bojom zove se sepija, a laviran crnom bojom uz sivi ton zove se grisaille. Uživati u sepiji ili grisailleu znači uživati u izmjeni tih dviju vrsta gradiranja i u njihovu zajedničkom zgušnjavanju crteža u snažno jedinstvo.

De Segonzac: GLAVA J. ROMAINSA (lavirani crtež)

Bonnard: PIJETAO (kist)

KIST

Umočite kist u tuš i povucite potez po papiru. Ako lakše pritisnete, imat ćete crtu tanku kao što je ova na leđima ili na prstima pijetla. Ako jače pritisnete, imat ćete obratno: crta će biti debela kao što je vidite na repu, na prsima i na kruni pijetla. Napokon, ako vam se razdvoje dlačice u vršku kista, postići ćete istovremeno tanje i deblje linije kakve vidite na krilu pijetla.

Crtajući pijetla, francuski slikar P. Bonnard [Bonar] dobro je poznavao ćud kista umočenog u tuš. On je znao da njim može stvarati potez debeo i tanak, zatim deblji i tanji. Zbog toga kada je htio nacrtati pijetla koji se među pticama ističe baš tim što mu se linije tijela živo prelijevaju od krajnje tankih do krajnje de-

JAPANSKI CRTEŽ KONJA (kist)

belih – nije mogao upotrijebiti olovku jer bi ona dala samo tanku crtu. Ugljen i kreda bili su odviše suhi i ne bi postigli tako živ dojam prelijevanja crta kao što je to mogao tuš potekao iz kista.

Taj je slikar postupio slično kada je kistom umočenim u tuš crtao kozu. Najtanjim crtama vrška kista crtao je uši i bradu, čas tankim, čas debelim crtao je krzno na prsima, a najdebljim crtama šare u krznu na leđima. Među životinjama koza se ističe po tome što joj linije tijela u hodu poskakuju. Isto tako među crtačkim instrumentima kist se ističe po tome što može najživlje poskakivati u ruci crtača s najtanje u najširu liniju. Bonnard, koji je kod pijetla iskoristio njegovo prelijevanje u linije, kod koze je iskoristio njegovo poskakivanje.

Kist se u ruci izvanredno lako okreće ostavljajući na papiru bogatstvo ovala, i crtač u njemu nalazi veliku mogućnost da ga iskoristi kao što je učinio ovaj japanski umjetnik u času kada je zaželio nacrtati ogromno komešanje konja. Umjetnik je samo trebao kistom umočenim u tuš kružiti lijevo i desno i dodajući tu tačku (znak za oko) ili zarez (znak za uho) – pretvarati polukrugove i ovale u razigrane konje.

Bonnard: KOZA (kist)

Da zaključimo. Majstor crtanja kistom jest onaj slikar koji, s jedne strane, poznaje mogućnost kista umočenog u tuš: da se može brzo prelijevati, svježe poskakivati i lako kružiti od najtanjih do najdebljih linija, a s druge strane, koji umije odabrati takve specijalne motive koji će baš toj specijalnoj ćudi kista odgovarati, koji će kist upravo izazivati kao što su ga u ovom slučaju izazivali, pijetao, koza i konji.

Na kraju donosimo reprodukciju Rembrandtova rada kistom. U dvadesetak poteza on je dobio lik djevojke u snu. Tu se može dobro vidjeti sva vizuelna slast koju priređuje kist vrškom jedva dirajući prijevoje na svijetlim dijelovima glave i tijela i noseći širinom poteza duboka zasjenjenja u zamračenim dijelovima pod licem i pod rukama. Kist je kruženjem stvorio crtež koji djeluje kao da je muzička simfonija pretvorena u crte.

Rembrandt: DJEVOJKA SPAVA (kist)

Van Gogh: VRT (trska)

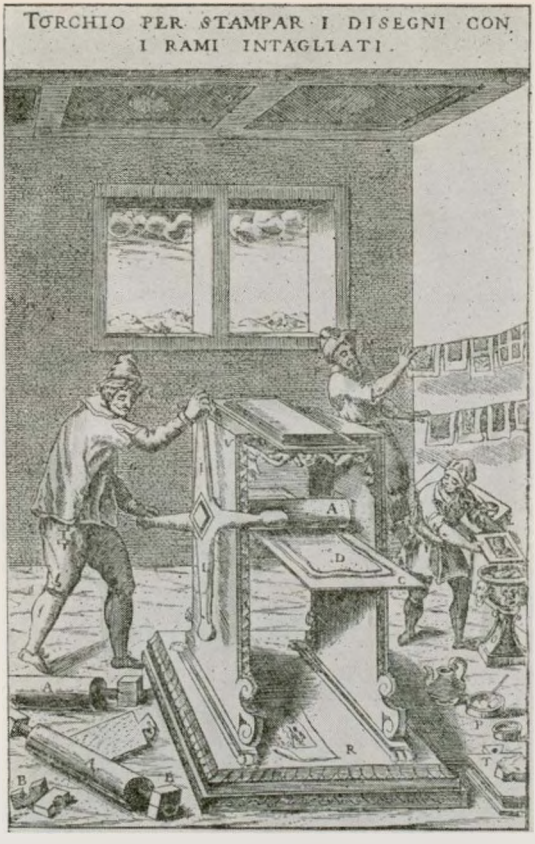
TRSKA

Vidjeli smo kako je ptičje pero gipko, kako se može raširiti od britke crte do meke mrlje i kako okretno slijedi ovale krošanja na Rembrandtovu crtežu. Sada se susrećemo s novim crtačkim instrumentom koji je u svemu nalik na ptičje pero, samo nema njegovu gipkost i oštrinu. Riječ je o trsci. Zašiljena bambusova stabljika, umočena u tuš, bio je omiljeli instrument holandskog slikara van Gogha. Pogrešno bi sudio tko bi pomislio da je trska zbog svoje krutosti manje vrijedan crtački instrument od gipkog pera. Nikako ne. Crtači su iskoristili baš tu njezinu osobinu. To je uopće smisao likovne kreacije i da se sretno susretnu karakter umjetnika i materijala.

Krutost trske iskoristili su oni crtači koji su željeli što jačom, da ne kažemo što grubljom, crtom zabilježiti jak utisak koji su na njih ostavile velike i snažne pojave u životu. Takav crtač, majstor trske bio je V. van Gogh. Tvrdi grubi šiljak trske jedini je imao snagu na ovom crtežu »Sjetve« zabilježiti onaj grubi prodor kojim plug razara oranicu i kojim granulo sunce razara mrak.

Ugljen i kreda bili bi tu premekani i magleni. Srebrenka i olovka bili bi prečisti, a pero prefino u svojim drhtajima. Tu je isključivo bio potreban tvrdi grubi govor trske, koja uvijek traži ruku oštrog crtača koja provaljuje i upravo ruje u srž stvari.

Van Gogh: SIJAČ (trska)



ŠTAMPARI (bakropis)

GRAFIČKE TEHNIKE

Daumier: RAZGLEDAVANJE GRAFIKE (ulje)

Postoje likovni radovi koji nalikuju na crteže jer se uglavnom sastoje od crta, sjene i svjetla. Samo ih ljudi poistovećuju s crtežima, naročito crtežima načinjenim metalnim perom ili stvorenim kredom, ugljenom i olovkom. Ako opaze na njima boju, onda misle da su slike, i to uglavnom akvareli. Ne, takvi radovi nisu crteži, nego posebna vrsta likovnog izražavanja koje se naziva g r a f i k a.

Nije nam namjera opisivati kako nastaje grafika jer naš cilj nije detaljno upoznavanje ljubitelja likovne umjetnosti toliko sa tehnikom likovnog izraza koliko da ga primjerima reprodukcija djela navedemo da počne što likovnije promatrati likovne radove. Zato je dovoljno ako napomenemo da je grafičar crtač kao i običan crtač kojega smo upoznali malo prije u poglavlju o crtačkim tehnikama. I grafičar crta svima crtačkim materijalima, ali se razlikuje od običnog crtača po tome što želi umnožiti svoj crtež u nekoliko primjeraka. Da bi to postigao, služi se raznim grafičkim tehnikama. Svima tim tehnikama zajedničko je da imaju podlogu (matricu), tj. ploču od drveta, bakra ili kamena, na kojoj grafičar, postupcima koje ćemo ukratko opisati, načini crtačku podlogu koja otiskuje veći broj crteža zvanih grafički listovi. Treba naročito upozoriti da takav rad umnožavanja crteža grafičkom matricom nije običan mehanički posao koji bi neupućenog gledaoca naveo na pomisao da su obični crteži originalni radovi, a grafika tek njihova kopija. To je potpuno pogrešno. Grafički list je original isto kao što je original crtež načinjen srebrenkom, olovkom, ugljenom, perom ili nekim drugim crtačkim instrumentom.

I to zato jer crtež ne služi grafičaru kao original koji treba kopirati, nego samo kao pomoćni nacrt koji mu služi kao što služi, vidjet ćemo kasnije, slikarima uljenih slika ili fresaka da lakše uđe u rad na svom originalu, grafici. Da izbjegnu tu pomisao da grafika zbog predradnje crtanja nije original, neki grafičari čak rade svoje grafike bez predloška crteža, izravno na grafičkoj matrici crtajući grafičkim instrumentima.

Prema načinu obrade matrice grafika se dijeli na v i s o k i tisak (drvorez i linorez), d u b o k i tisak (bakrorez i bakropis) i p l o š n i tisak (litografija).

Što daje grafičkom listu originalnost? Isto što je davalo originalnost crtežu srebrenkom, olovkom, ugljenom, kredom ili nekim drugim crtačkim instrumentom: originalnost karaktera strukture grafičkih instrumenata. Svaki grafički instrument ima svoju originalnost u strukturi podloge na kojoj grafičar radi, alata kojim crta ili slika, boje kojom štampa i papira na kojem otiskava svoj rad. Upoznajmo pojedine vrste grafike, pronađimo originalnost njezina likovnog govora da možemo osjetiti u čemu je posebna likovna radost uživati u grafici.

Drvorez iz XV stoljeća: BROD

DRVOREZ

Drvorezu dolazi ime od drveta kruške ili trešnje koje mu služi kao podloga ili matrica. Drvorezac, kako vidimo na ovoj reprodukciji drvoreza iz XV st., načini drvorez tako da nožićem izreže drvenu ploču. Cijelu površinu podloge izdubljuje i nožićem obilazi a ostavlja netaknuta ona mjesta koja će mu poslužiti pri otiskivanju drvoreza na papiru kao nosioci boje za konturu. Kada izreže na ploči profil broda, nožićem izdube cijelu površinu broda, a ostavlja netaknute konturu broda i valova da stoje u izdubljenoj drvenoj ploči kao što stoje otoci na moru. Kasnije, kada ta izbočenja prevuče bojom i stavi u prešu, dobiva na papiru crtež broda u valovima. Tako postupa i s jarbolom, jedrom, ljestvama itd.

A. Derain: ŠUMA (drvorez)

Uz stari drvorez donosimo jedan moderni drvorez francuskog slikara A. Deraina [Dren]. Prikazuje šumu. Motiv šume idealan je za rad u drvorezu. Naime, drveće kvrgava korijenja i ispucale kore omogućuje nožu drvoreščevu da grubo dube drvenu podlogu i jakim rezovima stvori utisak čvrstoće i snage koji vladaju šumom. Gledalac može na korijenju i na deblu upravo pratiti put i rad drvoreščeva noža. Drvorezac upravo traži ovakav način obrade: da crta bude jaka pa čak i gruba. To mu daje posebnu ljepotu, oporu i veličanstvenu. Crta na drvorezu ne trepti i ne raspada se u sitne poteze, nego teče kompaktna i jaka. To mu daje utisak monumentalnosti.

Drvorezna kontura – kako smo rekli – ne podnosi da nož u njoj podrhtava, skreće u neke pretanke profinjenosti. Ona traži da bude isječena sigurno, čvrsto. Slikar kojem se struktura umjetničke ličnosti upravo savršeno podudarala sa strukturom drvoreza kao grafičke tehnike bio je njemački slikar Lucas Cranach. Slikar elementarno snažnih figura, on je i grafičar elementarno snažnih likova kao što je sveti Kristofor na jednom od njegovih najpoznatijih drvoreza.

Lucas Cranach: SV. KRISTOFOR (drvorez)

Gledajući malo prije drvorez majstora XV st., mogli ste opaziti da su ljudske figure na brodu (haljine, zastava i krila) pokrivene nekim tonom. Da, drvoresci kada otiskuju drvorez u crtama, kako smo opisali, obično još naknadno otiskuju na gotovom listu neke dijelove u boji. To načine tako da uzmu novu ploču na kojoj označe isti crtež koji im je služio kao pomagalo kada su nožićem izrezivali drvorez u čistim crtama. Ali sada ne izrezuju kao ranije svaku konturu, nego samo onoliku površinu koja je potrebna da se bojom ispuni oblik, recimo, plašta djeteta na prednjoj ili oblik krila na stražnjoj strani broda.

Do kakve ljepote može dovesti takav rad otiskivanja drvoreza u bojama, možemo zaključiti po ovom remek-djelu japanske grafike koja prikazuje djevojku s velom, rad japanskog majstora grafičara XVIII st. K. Utamara. Ružičastom, žutom i sivom bojom nanesenom na posebne ploče Utamara je postigao ovaj prefini efekt da se lice vidi kroz svileni veo.

Kod drvoreza u boji, jer je otisnuta plohom, boja ostaje plošna. To znači, kako vidimo na ovom Utamarovu drvorezu, da se ne žele pomoću svjetlijih i tamnijih nijansa boje zaobljavati ruke, glava ili velike ukosnice.

Dok su evropski majstori svom drvorezu davali oznaku brutalnosti, Japanci su mu davali oznaku profinjenosti. Zato je evropski drvorez bliži crtežu, a japanski slici.

Drvorezu je slična grafička tehnika zvana linorez. Radi se na isti način, samo na podlozi linoleuma umjesto na podlozi drveta. Drvorezni su otisci lakši i prozirniji, a linorezni gušći i teži.

A. Derain: ILUSTRACIJA za Rabelaisa (drvorez)

Utamaro: ŽENA S VELOM (drvorez u boji)

Callot: MUŠKETIR (bakrorez)

BAKROREZ

Kada čovjek izgovori bakrorez, već u glasu osjeti nešto snažno, oštro. Sluti da se radi o nekom rezanju i to o grubom rezanju u metalu, u bakru. I doista, bakrorez je tvrda grafička tehnika koja ne podnosi nježnu ruku, nego traži grafičara jake šake. Bakrorezni alat nije laka pisaljka koja titra među prstima, nego snažan, dobro nabrušen udubljivač, dlijeto koje čvrsto prilegne drvenim drškom u bakroreščev dlan. Ono ne povlači blage crte, već bezobzirno prodire, ruje u bakar.

Razumljivo, tako osornom bakrorezu ne sviđa se svaki motiv. On upravo traži motive koji će svojom divljinom i tvrdoćom odgovarati njegovoj oštroj prirodi.

Jedan od najvećih bakrorezaca bio je francuski majstor J. Callot [Kalo]. On će nam eto sa svoja tri bakroreza, od kojih jedan predstavlja mušketira a drugi i treći prognanike i prosjake, pokazati ćud ove grafičke tehnike. Pogledajmo mušketira. To je bezdušan ratnik, u grubim tvrdim čizmama, pod neukroćenim šeširom. Na njemu je sve britko, oštro i završava mačem, vrškom brka i mamuze. Takav, on je upravo natjerao grafičara da ga ne crta, nego da ga izreže, isiječe iz bakra.

Sad pogledajmo suprotnost ovom oporom grubijanu, ljudsku mizeriju, prosjake i siromahe kojima je rat uništio rod i srušio dom. Tako razrovane umorom i glađu, tako dokrajčene i razderane čekao je Callotov bakrorez da ih kao protest protiv rata gurne gledaocu pred oko. Slijedite pogledom rad bakroreznog dlijeta u bakru. Dlijeto formira iscijepanu zastavu na ramenu prosjaka cijepajući bakar. Ono formira dronjak siromaha tako da bakar upravo para, kida, razara.

Ako se susretne s drukčijim motivima, bakrorez zadržava svoj temperament: uvijek je nepopustljivo tvrd, oštar i brutalan.

Bakrorez je našao osim u Callotu svoje majstore i u drugim velikim umjetnicima jednako u Italiji kao i u susjednim zemljama, naročito u Njemačkoj, Nizozemskoj i Flandriji. Jedan se naročito istakao. To je njemački renesansni slikar i grafičar Albrecht Dürer (1471–1528). Njegov britki crtež i njegov metalni ton uljene palete bili su neka vrst uvoda u njegov rad u bakru. Uz njega je radio niz bakrorezaca slijedeći njegov oštri i precizni stil.

Callot: PROGNANICI (bakrorez)

Callot: PROSJAK (bakrorez)

Rembrandt: AUTOPORTRET (bakropis)

BAKROPIS

Iako oba pripadaju grafičkoj tehnici dubokog tiska, bakrorez i bakropis potpuno se razlikuju. Moglo bi se reći: razlikuju se kao grubost i nježnost. Bakropisni alat je laka, tanka bakropisna igla koja prefinim šiljkom, jedva dodirujući naročitom smjesom prevučenu ploču bakra, ostavlja kao tanka nit, kao paučina vitku liniju.

Bakropisac nije nikakav nasilnik. To je umjetnik tankoćutan, osjetljiv na najblaži dodir sjene i svjetla blizih predmeta ili na jedva primjetljivo blijeđenje kontura dalekih predmeta koje ispija daleki horizont. Dok je bakrorezac više dramska, bakropisac je više lirska narav.

Da osjetimo razliku između bakropisa i bakroreza, pogledajmo autoportret jednog od najvećih bakropisaca Rembrandta i usporedimo ga s Callotovim bakrorezima o kojima smo govorili malo prije. Prenesimo oko na glavu prvog Callotova mušketira. Ona je prkosna, vihori tvrdim crtama oboda ukočenog šešira, grubog perja oštrih pramova, čvrste brčine. Sad prenesimo pogled na Rembrandtovu glavu. Ona je blaga i stišava se nekim treptajem linija od baršunaste kape na svilenkastim vlasima do pahuljičastog brčića nad bljedolikim usnim kutom. Callotov mušketir ima krzno. I Rembrandt ima krzno. Koje li razlike između bakroreznog Callotova krzna i Rembrandtova bakropisnog krzna! Upirući se o dlan Callotovo grubo bakrorezno dlijeto stvorilo je tvrdim crtama krzno koje kao da je sama veprovina a Rembrandtova blaga bakropisna igla – igrajući laka na vršku prstiju – dala je crtama koje su sam dah krzno kune, vjeverice.

Sada kada smo upoznali Rembrandta umjetnika koji je s krajnjom bakropisnom mekoćom nacrtao svoj lik, pogledajmo kako s istom mekoćom crta pejzaž svoje domovine Nizozemske. Kako istom mekoćom? Pa gledajte što je odabrao da crta! Uzeo je staru vrbu svilenkastog lišća, obavijenu lišajem i mahovinom. Kao da je osjetio da je ta vrba slična njegovu licu, svilenkastoj njegovoj kosi i baršunastoj kapi, pa slika vrbu kao sebe: izmamljujući nježnim dodirom šiljka igle iz bakra što je moguće više maglenih i prozračnih linija.

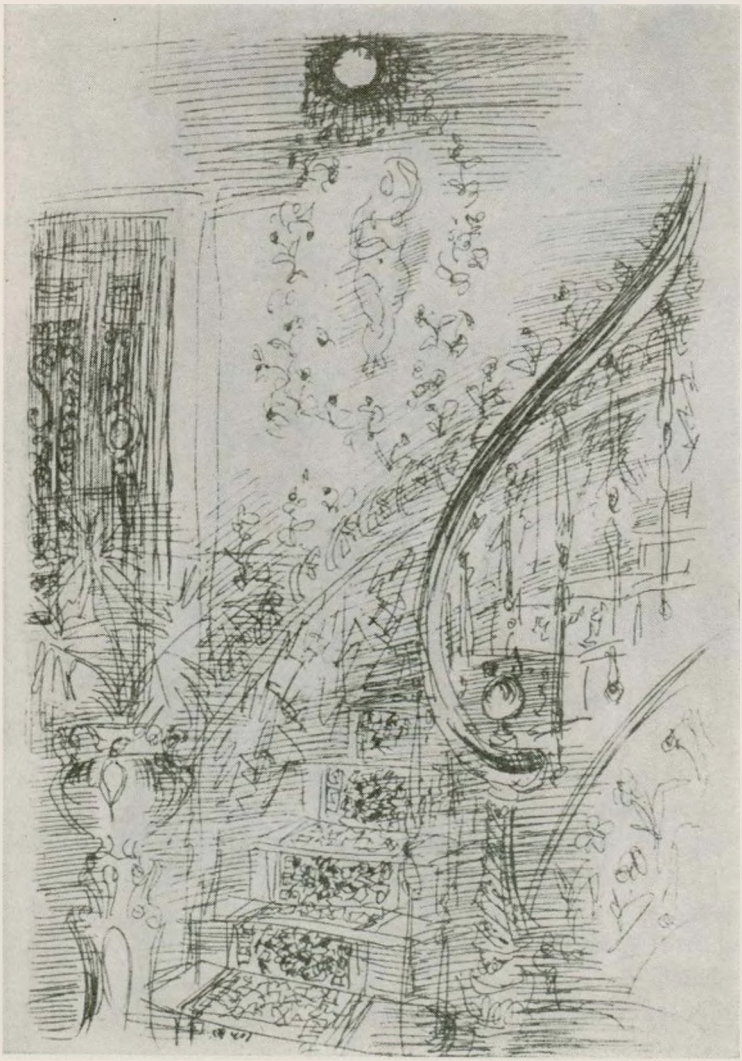
Rembrandt: VRBA (bakropis)

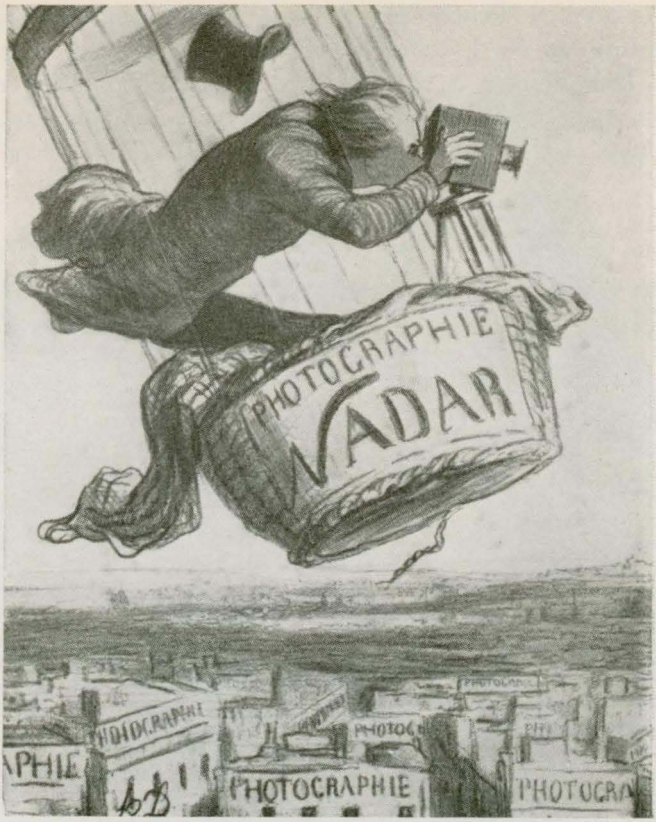
D. de Segonzac: KNJIŽEVNICA COLETTE (bakropis)

Taj osjećaj da bakropisne linije sijevaju tankoćutnim sjajem nisu imali samo Rembrandt i stari bakropisci nego su ga imali i moderni majstori bakropisa. Izabrali smo radove dvojice. Prvi je francuski slikar A. D. de Segonzac [Segonzak]. Segonzac nam donosi s leđa portretiranu francusku književnicu Colette [Kolet] kako piše rukom, a nogom se igra s mačkom. Zapravo, pred očima nam razvija reviju ljepote bakropisne igle. Pokazuje što može učiniti grafički alat. Svojim preblagim drhtajem može donijeti blijedo njihanje vrta u prozoru i prozračne rubove cvjetnih latica i nježno krzno mačjih leđa, a svojim dubokim ulaskom u bakar može dati i crni podatni sjaj književničine kose.

Drugi je francuski slikar R. Dufy [Difi]. On je među svima modernim slikarima umjetnik s najrazigranijim nervima. U njegovoj lakoj ruci koja je sama utjelovljena nervoza – bakropisna igla trepti kao ticalo leptira na najblaži lahor. Kao uho čovjeka kada sluša Mozarta [Mocart], oko koje gleda Dufyjeve bakropise titra najtanjim treptajima nerva. Ovaj njegov bakropis sa stubištem predstavlja krajnju finoću upotrebe tankoćutnih mogućnosti bakropisa – jedne od najrafiniranijih grafičkih tehnika.

Dufy: STUBIŠTE (bakropis)





Daumier: NADAR U BALONU (litografija)

LITOGRAFIJA

Litografija je grafička tehnika kojom umjetnik ne izdubljuje niti para podlogu kao drvorezac, bakrorezac ili bakropisac. Litografska podloga je izglačana kamena ploča. Na njoj se crta kredom koja zbog masnog sastava na glatkom kamenu omogućuje izvanredno lako široku skalu nijansa, od blijedog sivila do zasićene crnine. Taj njezin raspon tonova možemo lijepo vidjeti na ovoj litografiji francuskog slikara H. Daumiera [Domje] koja prikazuje starog fotografa Nadara kako iz balona snima Pariz. Počnimo s najprozirnijim tonovima. To je bjelina na osunčanoj strani balonske košare, na čelu fotografa, na pročeljima kuća. Bjelina se prelijeva u sivkasti ton koji lebdi nad Parizom i nestaje u blijedom obzorju.

Poslije sivog dolazi sve tamniji ton na zasjenjenim stranama kuća, balonske košare, fotografova odijela i dosežu punu crninu na dnu balonske košare, na rubu cilindra. Dok drvorez u boji uglavnom ostaje plošan, kod litografije je obratno: svojim sposobnostima nijansiranja tona vuče ruku da zaobljuje, da ih čini kako vidimo na fotografovu tijelu, aparatu, cilindru i balonskoj košari: plastičnim.

Daumier: IZLAZAK IZ SUDNICE (litografija)

Manet: Ilustracija E. A. Poc-a GAVRAN (litografija)

Gledati crno-bijelu litografiju (na primjer, litografsku ilustraciju Poeova »Gavrana« koju je načinio E. Manet [Mane]) ili litografiju u boji znači uživati, s jedne strane, u skali sivila, a s druge strane, u harmoniji boja koja nastaje sudarom plastičnih suprotnosti (bijela plesačica – crna publika, žućkasti pod – ljubičasti plesač) na plakatu koji je Toulouse Lautrec načinio za Moulin Rouge.

Postoji i litografija u boji kao što postoji drvorez, pa i bakropis u boji. Litografija u boji često se upotrebljava kao plakat. Da privuče prolaznika, plakat se služi žestoko živim bojama. Da im snaga bude što jača, litograf ostavlja plakate plošne. Kako vidimo na plakatu francuskog slikara H. Toulouse Lautreca [Tuluz Lotrek], sve su figure postavljene u silueti.

Toulouse Lautrec: MOULIN ROUGE (litografija)

Vermeer: U ATELJEU (ulje)

SLIKARSKE TEHNIKE

Watteau: U TRGOVINI SLIKA GERSAINT (ulje)

Slikarske se tehnike sastoje od boja kojima slikar slika, od tekućina kojima boje razrjeđuje, od kistova i ostalog alata kojima boje polaže, od podloga na koje boje prenosi i od drugih sredstava koja pomažu tehničkom formiranju slike.

Prema sastavu slikarske se tehnike uglavnom dijele na krute i tekuće. Glavna kruta slikarska tehnika jest pastel. Tekuće su slikarske tehnike vodena boja (akvarel), njoj slična tehnika (upotrebljavana u gušćem i neprozirnijem sastavu) gvaš, tempera i freska a uz njih ulje i enkaustika. Pored ovih slikarskih tehnika umjetnici se služe i tehnikama kojima boja nije vezana za bojadisani prah (pigment) koji se razrjeđuje različitim tekućim vezivnim sredstvima, nego tehnikama koje imaju boju unesenu u razne materije: kamen (mozaik), vunu (tapiserija), staklo (vitraj), drvo (intarzija), emajl i druge.

Ograničujemo se na bitne slikarske tehnike uz dodatak mozaika, tapiserije i vitraja. Ne namjeravamo da naširoko govorimo o kemijskom sastavu pojedinih slikarskih tehnika ni o njihovoj upotrebi, a kamoli o njihovoj povijesti i njihovim majstorima, nego da upoznamo gledaoce što je moguće više s karakterom pojedine tehnike. Želimo pokazati reprodukcijama i popratnim komentarom kakve posebne vizuelne moći ima pojedina slikarska tehnika, čim može očarati oko: da li svojom mekoćom, razigranošću, zgusnutošću ili suzdržanošću. Zato promatrajte pojedine slike u raznim tehnikama. Privikavajte oči na originalan govor svake tehnike. Samo tako moći ćete početi uživati okom u slikarskoj tehnici kao što uhom uživate u originalnom zvuku nekog muzičkog instrumenta.

M. Quentin de la Tour: AUTOPORTRET (pastel)

PASTEL

Vidjeli ste mekoću krede, nježnost ugljena kao crtačkih tehnika. Sada ćemo se upoznati sa slikarskom tehnikom koja je tu mekoću i nježnost prenijela u svijet boje. To je pastel – slikarska tehnika iz čijeg sastava sipi fini prašak.

Samo slikar kojemu je pogled lak a ruka još lakša, može biti pastelist. Velika je majstorija pustiti bojadisanu prašinu da diše slobodna, zadimljena, da obavija figure i predmete i da lelujava, zadihana nikada ne klone, ne oteža i ne padne gusta, neprozirna.

Pastelist vjeruje da mu ruka nikada nije dovoljno laka i nježna. Da rukom ne uništi dah pastelne mekoće, pastelist se često služi vatom te kao jastučićem za

puder obavija sliku bojadisanom prašinom. Do kakvih finesa može dospjeti pastel da se može nazvati upravo slikarskim šaptanjem, pokazuje pastel jednog od najvećih pastelista svih vremena, francuskog slikara XVIII st. Mauricea Quentin de La Tour [Moris Kventin d la Tur]. Slikar je naslikao sebe kako stoji u plavom sametnom kaputu, s bijelom perikom na glavi. Ljudi XVIII st. običavali su se oblačiti u baršun i pudrati lice. Dakle, pastelist je u tom vremenu imao idealnu priliku da upotrebljava glavnu sposobnost svoga slikarskog instrumenta: mekoću i sipkost. Slikao je, može se reći, pastelnom prašinom puder lica i pastelnom mekoćom nježnost baršuna.

Donosimo još jedan pastel. On je djelo francuskog slikara E. Maneta [Mané]. Taj pastel prikazuje razne materije: svilu koja je prekrila otoman napunjen vatom, baršun i druge mekane materije koje je pastel izvanredno sugestivno dočarao. Tu je napokon i pastel francuskog slikara E. Degasa [Degá] koji je veliki dio svoga života ispitivao originalnost karaktera pastela. Koliko ga je upoznao, možemo prosuditi ako pogledamo plavu pastelnu prašinu kako kao vata laka i meka lebdi oko tijela plesačice, pretvorena u plesne haljine od organdija. Upravo tu razigranost pastelnog praha slikari su upotrebljavali i za druge motive koji su prijali prirodi pastela: za pejzaž maglenog sumračja, mrtvu prirodu s breskvama, za motiv mačke u snu.

Manet: PORTRET GOSPOĐE MANET NA OTOMANU (pastel)

Degas: PLESAČICE (pastel)

Dufy: VENECIJA (akvarel)

AKVAREL

Slikarska tehnika vodenom bojom ili akvarel ima karakter vode: svježa je, tekuća i jasna. Najljepše je upotrijebljen kada slika njim stvorena nalikuje na akvarij. Promatrajući taj njegov originalni karakter, akvarelisti su radili baš takve motive kojima će postići da akvarel pokaže sav sjaj svoje prirode. Osjetili su da toj živoj vodenoj tehnici osobito prija motiv vode. Slikajući vodom vodu, akvarelisti su postigli posebnu ljepotu, ljepotu slikarske bistrine.

Ni u jednoj tehnici kist ne može tako razigrati boje kao u akvarelu. I možda baš najviše onda kada predstavlja veselje kista koji se u vodi akvarela, da tako kažemo, kupa i preokreće – akvarel ima svoje najljepše trenutke.

Akvarelisti nisu slikali samo vodu nego i druge motive koji su bili utjelovljena svježina ili sjaj. Ti su motivi, istina, i dalje ostali u blizini vode, kao što vidimo na malom akvarelu slavnoga akvarelista B. Jongkinda ili na akvarelu R. Dufyja koji predstavlja Veneciju.

Dufyjeva je Venecija djelo za koje bi akvarelisti rekli da je stopostotni akvarel. Ona će nas idealno uvesti u svu vizuelnu slast tehnike slikanja vodenom bojom. Kako vidite, čini nam se kao da ovaj Trg svetoga Marka u Veneciji ne gledamo naslikan na papiru nego da ga gledamo kroz staklo akvarija. Toliko je svjež od mokrine! Taj osjećaj blistave vlage ne dolazi samo od vode kojom je akvarel slikan nego i od strukture papira na kojem je slikan. Taj papir ima nešto od porculanske bjeline školjke na kojoj se prelijeva sedef.

Sijevanju čistih boja akvarela pripomogla je na Dufyjevoj slici i tankoćutna britkost crteža kojim je tako namjestio arhitekturu, nebo, oblake i stupove da se sunčane zrake o njih krše kao o kristal u bezbroj najfinijih nijansa. Samo dvije kapljice akvarelnog crvenila (na figuricama muškaraca u crnim hlačama) bile su dovoljne da te figure sijevnu čistoćom rubina.

Jongkind: PLAŽA (akvarel)

S. Martini: ANĐEO (tempera)

TEMPERA

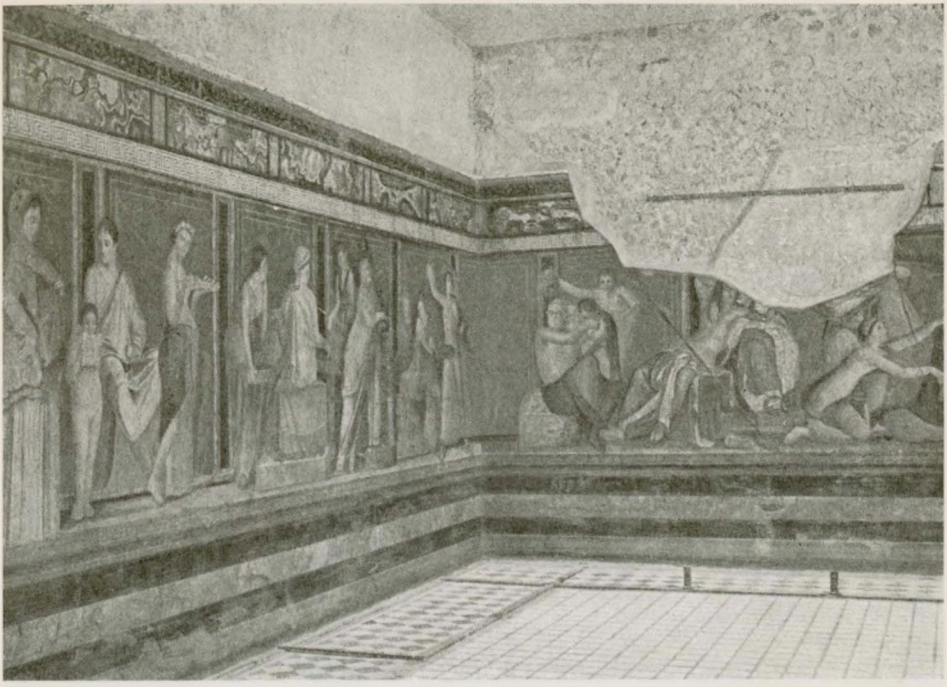
Prilično bi se prevario onaj koji bi pomislio da je naziv tempera u vezi s rijčima temperament ili tempo. Od svih slikarskih tehnika tempera je ponajmanje u vezi s temperamentom, ako se pod njim razumije uzbuđenje na granici uzrujanosti, i s tempom ako se pod njim razumije vrtoglava brzina. Tempera je tehnika tišine i polaganosti. Samo oni slikari koji izbjegavaju divlje i nametljive boje, a vole boje oplemenjene i prigušene, samo oni koji se klone kista brzopletog i razmetljivog, samo oni su pravi majstori tempere. Ta slikarska tehnika traži tihe stvaraoce, one koji umiju postići ono najteže u umjetnosti: rafinirane stvari donijeti na krajnje jednostavan način.

Angelico: SV. KATARINA, detalj kompozicije, (tempera)

Pod nazivom tempere danas u trgovini kupujemo boje u tubi, ali ta tempera u mnogo čemu nije nalik na temperu koju su u klasičnom obliku poznavali stari majstori srednjeg vijeka, pogotovo ne na temperu renesanse. Za slikanje na drvenim pločama stari su slikari temperu pravili od boje u prahu koju su miješali s emulzijom od jajeta, vode i octa. Kako je slikar tako priređenom temperom naslikao, recimo lice, vidimo na ovoj slici talijanskog slikara rane renesanse Beata Angelica [Anđeliko] i lako možemo osjetiti originalnost slikarskog govora tempere. Dok akvarel traži sjaj prozirnosti, tempera voli da se stišava u prigušenim nijansama. Promotrite glavu ove žene. To je jedna vrsta tankoćutnog bljedila po kojem lebde zelenkaste i rumene, gotovo jedva primjetljive sjene. Slikajući uglavnom lica i tijela onih koje oblijeva blaga rumen duševne sreće ili tijela koja su pozelenjela ili pomodrila od smrti, stari su majstori u temperi pronašli slikarsku tehniku koja je originalnim sastavom svojih boja mogla pratiti te prizore. Već smo rekli da tempera ne trpi razmetljivost i srljanje. Ona želi da joj se boje nađu u crtežu, kako pokazuje tempera renesansnog slikara Polainolla, [Polajnolo], koji je mirna studija u kojoj su linije kao i boje: bogate jednostavnošću i čistoćom.

Angelico: DJEVICA, detalj kompozicije, (tempera)

Polainollo: ŽENA U PROFILU (tempera)

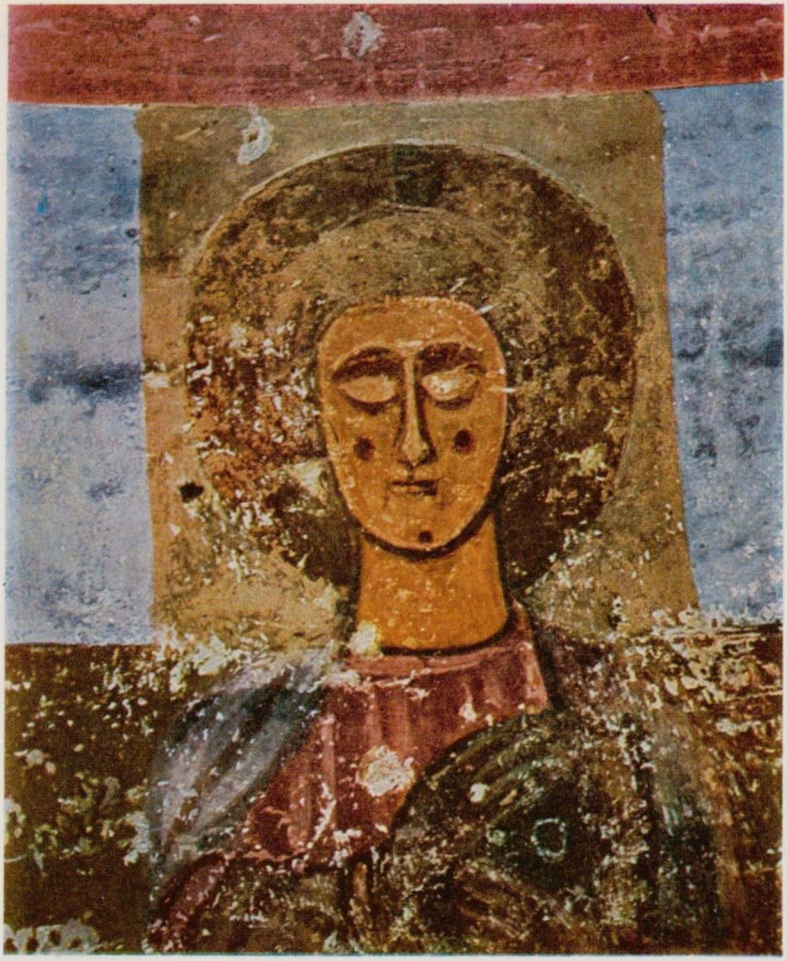


POMPEJI, izgled zida, (freska)

FRESKA

Naziv freska dolazi od talijanske riječi fresco, što znači: svježe. O kakvoj se svježini radi? O svježem slikanju na zidu. Slikar načini smjesu kojoj su glavni sastav sitni mramorni pijesak i vapno pa njom prekrije zid na kojem će slikati ovom tehnikom. Dok je ta smjesa još mokra, slikar polaže na nju svoje freskalne boje koje se sastoje od boja u prahu pomiješanih s vapnenom vodom. Da može raditi bez prenapravljanja, da mu boja i crtež tačno dolaze na zid, slikar prije nego počne slikati, načini nacrt koji se zove karton. Taj mu karton služi kao putokaz. Vodi ga da ne luta rukom po mokroj žbuci kada crta ili slika. Pomaže mu da ne griješi.

POMPEJANSKA FRESKA



ISTARSKA FRESKA (srednji vijek)

Ideal veličanstvene jednostavnosti osobito je bio drag Grcima i Rimljanima. Zato su freske rimskih slikara, kako vidimo na reprodukciji, jedan od najljepših primjera originalnog govora freske. Ova djevojka koja bere cvijeće naslikana je u Pompejima gotovo pred dvije tisuće godina. Spominjemo to radi toga da među ostalim upozorimo i na otpornost freskalnih boja. One veoma dugo ostaju svježe. Odolijevaju vremenu. Osim freskom slikari su slikali na zidu, ali na suhom zidu, pa se taj način slikanja zove po talijanskoj riječi al secco (suha tehnika).

Budući da je u osnovi ukras zgrada i da joj je podloga zid, freska – da tako kažemo – upija u sebe mnoge elemente zgrade u kojoj se nalazi i zida na kojem se nalazi. Oni joj monumentaliziraju crtež i boju. Utjecaj arhitekture na formiranje freske osobito je bio jak – kako pokazuje i freska iz Istre – u srednjem vijeku.

Michelangelo: FIGURA, detalj kompozicije, (freska)

GLAVA (enkaustika)

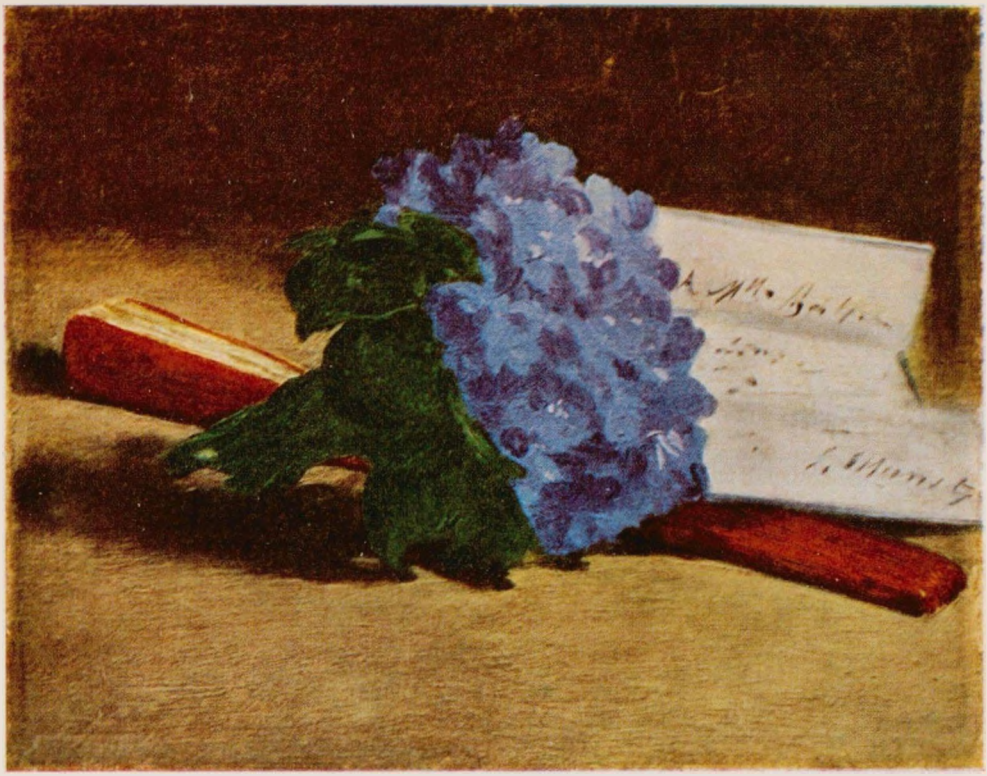
ENKAUSTIKA

Učenjake u najmodernije opremljenim kemijskim laboratorijima cijelog svijeta već godinama muči problem kako da otkriju od čega se sastoji stara slikarska tehnika zvana enkaustika. Naime nekako prije sedamnaest, osamnaest stoljeća slikari su slikali tehnikom naoko sličnom uljenoj tehnici (uljena tehnika je došla u veću upotrebu tek u XIV i XV st., dakle gotovo tisuću godina poslije enkaustike), ali koja se od nje razlikuje po tome što boje nisu sastavljene od ulja niti se miješaju lanenim uljem ili terpentinom, i ne polažu se na platnenu podlogu kistom od dlake vjeverice ili kune, nego se, vezane voskom, postavljaju metalnim štapićem na drvenu podlogu, na mramornu ili bjelokosnu pločicu.

U pariskom muzeju Louvreu i u londonskom Britanskom muzeju ima takvih enkaustičkih slika. Nekoć su stanovnici današnjeg sjevernog Egipta, kako osobito pokazuju slike u grobnicama mjesta el Fajuma, rado stavljali na poklopce sarkofaga portrete pokojnika izrađenih tehnikom enkaustike. Donosimo dva takva primjera slikana enkaustikom, portrete mladih žena. Neki od njih imaju čak tisuću i sedam stotina godina. Njihove su boje tako žive i svježe kao da su slikani, štono riječ, jučer. Ima primjera da su već potamnjele slike koje su slikane uljenom bojom prije desetak godina. Osobito je osjetljiva žuta uljena boja, brzo postane smeđa ili dapače pocrni. Pogledajte, međutim, tu žutu boju na naušnicama ove žene iz grobnice u el Fajumu slikanim enkaustikom. Upravo blistaju od svježine. Čudna je tehnika ta enkaustika! Čini se da su boje na slici to življe što je slika slikana enkaustikom starija.

Za slikanje portreta enkaustika je bila nezamjenjiva slikarska tehnika. Mogla je sjajem svojih voštanih boja uhvatiti onaj sjaj koji je, kako vidimo na slici, sijevao na ogrlici i na naušnicama, blistao na oku, na puti davnih žena iz el Fajuma. Uživanje u slikama slikanim enkaustikom između ostalog sastoji se i u uživanju u sjaju originalne voštane boje.

GLAVA ŽENE (enkaustika)

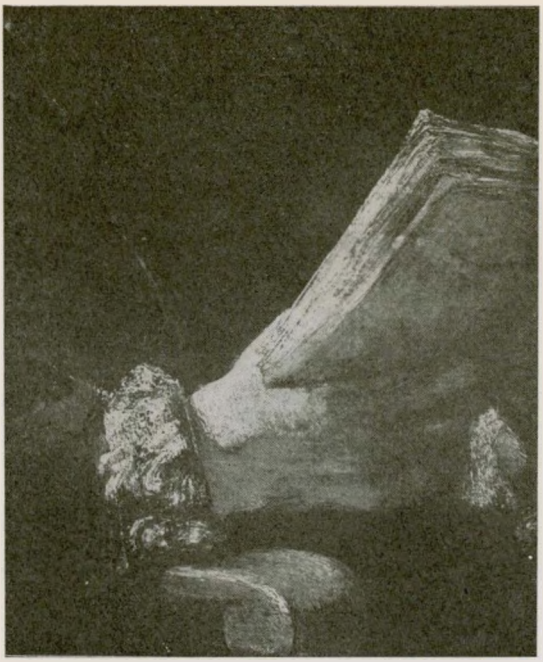


Manet: LEPEZA I LJUBICE (ulje)

ULJE

Uljenu slikarsku tehniku nazivaju ujedinjenjem svih ostalih slikarskih tehnika. Naime, ako se upotrijebi suho, ta tehnika može nalikovati na pastel, a ako se upotrijebi dosta razrijeđeno, dobiva se utisak akvarela. No, ulje ne želi da bude slično, a kamoli da oponaša karakter druge slikarske tehnike. Ono ima svoj likovni karakter i želi ga pokazati. Karakter ulja je suprotan prigušenom pastelu. Ulje je do blistavosti otvoreno. Isto tako njegov je karakter suprotan prozirnom akvarelu. Ulje je gusto do zasićenosti.

Najbolje ćemo osjetiti originalan karakter uljene tehnike ako usporedimo sastav iste boje modre u tri različite tehnike: u Degasovu pastelu. Dufyjevu akvarelu i u



Rembrandt: RUKE SINA TITUSA (detalj, ulje)

ulju francuskog slikara J. B. S. Chardina [Šarden]. Pastelno modro (haljina plesačica) meko je i sipko, akvarelno modro (nebo nad Venecijom) prozirno i vlažno, uljeno modro (pregača domaćice) gusto i sjajno. Ta ista boja slikana u tri različite tehnike djeluje na oko kao što ista arija svirana na tri različita instrumenta, recimo na flauti, glasoviru i violini – djeluje na uho.

Raspon je uljene tehnike ogroman. Uljem se može postići raspon boje od najdublje sjene do najvišeg svjetla. Ono upravo traži kontrast. Pogledajte govor uljene tehnike u slici francuskog slikara E. Maneta koja prikazuje ljubice, lepezu i pismo. S jedne strane, ulje stvara najdublju sjenu u lišću buketića, a s druge strane, najviše svjetlo na bjelini pisma. Kod Chardina isto: haljina žene uz lijevu nogu u punoj je sjeni, a desni rukav u punom svjetlu. Ulju to nije dosta. Ono želi pokazati svoju najveću originalnost, tzv. reflekse, svjetlosne akcente. Imajući prednost pred ostalim tehnikama da na svijetlu boju može stavljati sve svjetliju i svjetliju, ulje upravo traži takve motive na kojima će se taj svijet refleksa javiti u punom sjaju. Chardin ga je našao u svjetlucanju metala (tanjur naslonjen na zid, ključ na ormariću), u blistanju keramičkog tanjura na podu, u sijevanju tamnog stakla, boce u lijevom donjem uglu. Manet je našao za ulje sjajna mjesta u palucanju bijelog papira, u caklenju bjelokosti lepeze i na laticama ljubica na kojima svjetlo titra kao na plavom dragom kamenju.

Chardin: ŽENA S KRUHOM (ulje)

ANĐEO, detalj, (mozaik)

MOZAIK, VITRAIL I TAPISERIJA

Rekli smo da slikar fresaka smatra da detalje treba podrediti cjelini. Za mozaičara možemo reći obratno: on smatra da detalje ne treba podrediti cjelini, već da njima treba podrediti samu cjelinu. Mozaik je tehnika koja od svih slikarskih tehnika ponajviše može razbuktati ljepotu detalja. Ta tehnika koja se sastoji u sastavljanju raznobojnih zlatnih, šarenih i staklenih štapića te raznobojnih kamenčića u mokru žbuku, omogućuje mozaičaru da slovi među slikarima kao neki likovni draguljar.

Kako mozaičar sastavlja mozaik kada nacrta karton (nacrt), možemo vidjeti na fragmentu jednog velikog bizantinskog mozaika iz VI st. n. e. koji prikazuje

caricu Teodoru i njezinu pratnju. Na tom fragmentu prikazana je caričina ruka ukrašena bogatom narukvicom i prstenom. Zanimljivo je usporediti kako je pompejski freskist naslikao ruku djevojke koja bere cvijeće s rukom carice koju je sastavio bizantinski mozaičar. Smatrajući da treba slikati široku cjelinu, freskist je dao ruku gotovo u jednoj boji, žutoj, a mozaičar smatrajući da treba sastavljati sitne detalje, prikazao je ruku u više boja. Osobito je pazio da oko gledaoca navede na raskošan sjaj zelenog oka prstena na ruci.

Kao što je naveo oko gledaoca na oko prstena, tako ga navodi i na niz drugih efekata na ostalim detaljima ovog mozaika koji prikazuje glavu caričinu. Sva u blistavom sjaju dragog kamenja na kruni, naušnici, ogrlici i broševima – carica zahvaljuje tehnici mozaika, koji je jedino svojim zlatnim i staklom obojenim štapićima mogao primiti u sebe sjaj njezinog nakita. Ona je bila presjajna, preblještava za sve druge tehnike. Sijevanju njezinih dragulja tek je doraslo sijevanje mozaičnih kamenčića. Uživati dakle u mozaiku znači jednim dijelom uživati u sjaju detalja. No to znači još više uživati u osjećaju mozaičara da namjesti te detalje na ona mjesta odakle će njihovo djelovanje biti najlikovnije.

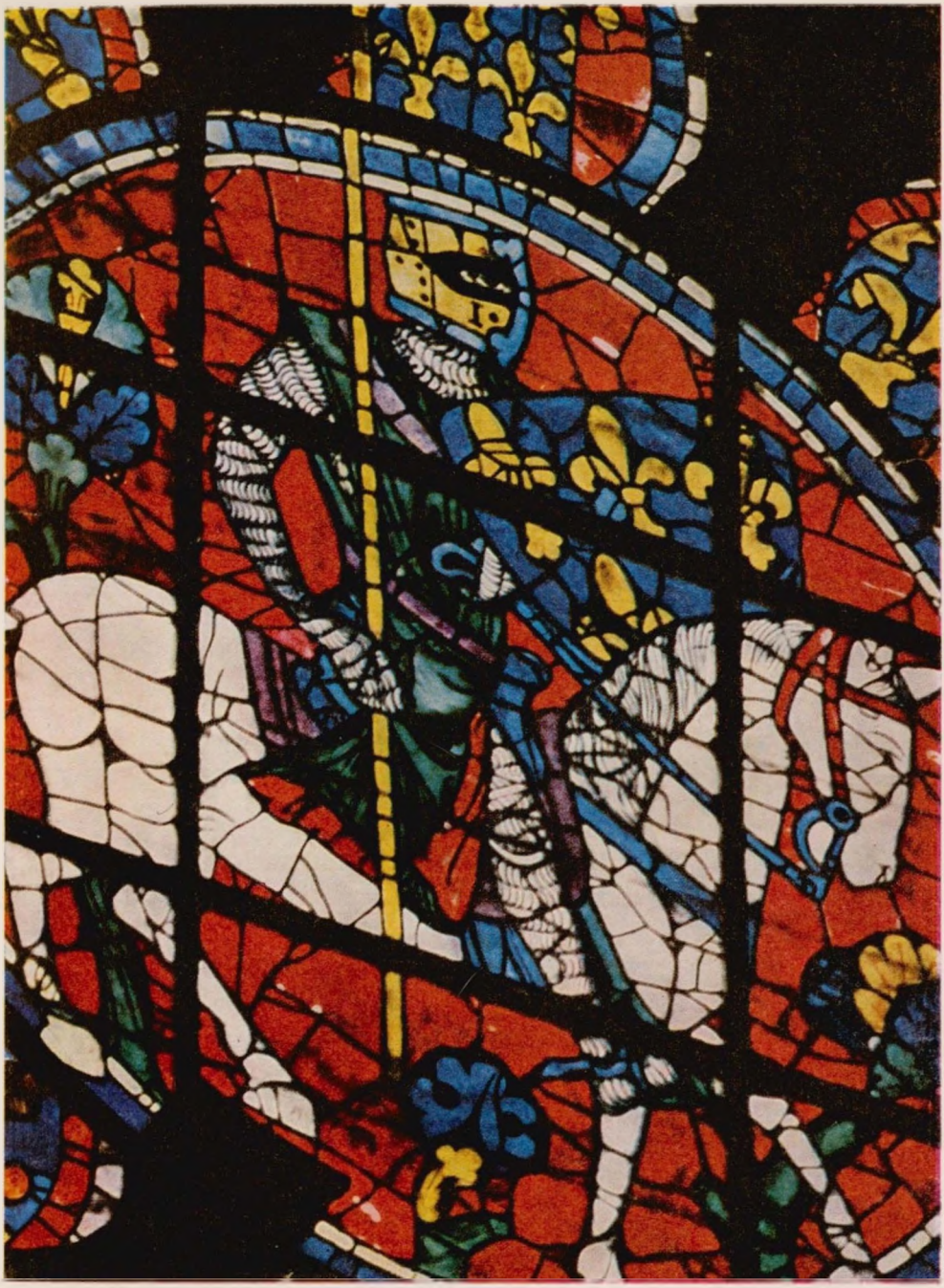
Ljubiteljima slikarstva kao da boje nikada nisu bile dovoljno žive i sjajne. Treba samo promatrati povijest crvene boje. Ispočetka su je tražili u prahu zemlje koju je narumenilo željezo svojim spojevima, zatim u tekućini koju pušta nekakav morski puž, pa u živinoj rudači u kojoj se krije cinober itd. Nikada im to crvenilo nije bilo dovoljno plameno. Tek kada su uspjeli pomoću kemijskih spojeva, oksida, bojiti staklo (manganov oksid boji modro, a željezni oksid crveno), umjetnici su došli na misao da sastavljaju slike od komadića obojenog stakla. Slikar – staklar zvan vitraileur [vitrajer] radi dakle slično kao mozaičar. Ali njegovi su komadići stakla širi od mozaičarovih staklenih štapića i kamenčića. Osim toga vitraileur ih ne utiče u zid, nego uokviruje u olovne spojnice. Stavljen na prozor umjesto na zid, vitraj (vitrail) kroz sebe pušta sunčeve zrake i stvara najblistavije boje među svima slikarskim tehnikama.

Najljepše primjere tehnike vitraja nalazimo na francuskim srednjovjekovnim katedralama: Chartres [Šartr], Nôtre Dame [Notr Dam] u Parizu i Bourgesu [Burž]. O tome kako su srednjovjekovni staklari dobivali staklenu masu, kako su je bojadisali i kako su sastavljali likove govori njihov suvremenik Teofil (XII stoljeće) u knjizi »O raznim umjetnostima«.

Uz mozaik i vitraj spominjemo još tapiseriju. Njoj je osnova u ljepoti crte i boje koje su po materijalnom sastavu vunene ili svilene. Tapiser iz prirode tih materijala izvlači specijalnu ljepotu mekih kontura i još mekših ploha boje. Uz nabrojene tehnike mozaika, vitraja i tapiserije ima i drugih koje su obuhvaćene uobičajenim nazivom primijenjene umjetnosti, jer im nije svrha samo da pruže užitak gledaocu nego da mu i koriste u posve materijalnim prilikama.

RUKE CARICE TEODORE, detalj (mozaik)

SREDNJOVJEKOVNA TAPISERIJA



KONJANIK (srednjovjekovni vitrail iz Chartresa)

RUKA S KIPIĆEM (bronca)

KIPARSKE TEHNIKE

KIPARSKE TEHNIKE

Kao crtačke, grafičke i slikarske, tako i kiparske tehnike imaju originalne osobitosti. Svaka ima nešto posebno što omogućuje umjetniku da izrazi neku svoju posebnu zamisao. Posebnost je kiparskih tehnika u strukturi materijala. Jedne su posve mekane, pomične, da kažemo dinamične: glina, plastelin, vosak, a druge tvrde, ukočene, statične: kamen, drvo, bjelokost i dr. Jedni su kiparski materijali tako meki da im ruka kiparova može miješanjem za čas promijeniti oblik, a drugi tako tvrdi da se u njima može stvoriti oblik jedino nožem ili dlijetom.

Na osnovu takve razlike u kiparskim materijalima i njihova dijeljenja na meke i pokretljive, tvrde i nepokretljive – u kiparskom postupku postoje dva načina rada. Prvi se sastoji u dodavanju, a drugi u oduzimanju materijala. Kipar radi s mekim, pokretljivim materijalom, recimo glinom, tako da dodajući komadić po komadić toga materijala dobiva oblik. Kipar koji radi u tvrdom, nepokretnom materijalu, recimo mramoru, stvara tako da dlijetom oduzima iz kamenog bloka komadić po komadić da dobije oblik.

Osobine kiparskih materijala poklapaju se s karakterom pojedinih umjetnika i pojedinih umjetničkih razdoblja. Kipari nagli i osjetljivi traže meke, pokretljive materijale jer u njih mogu unijeti sav svoj brzi kiparski zanos, a kipari staloženi, koji imaju nadzor nad osjećajem traže tvrde, nepokretljive materijale jer oni mogu primiti u sebe svu njihovu polaganu senzibilnost. Umjetnička razdoblja nastala u dinamičnim društvenim odnosima nalazila su svoj kiparski likovni izraz uglavnom u mekim, pokretljivim materijalima (prethistorija), a ona koja su nastala u statičkim društvenim odnosima nalazila su svoj kiparski izraz većinom u tvrdim, nepokretljivim materijalima (Egipat).

Među meke, pokretljive materijale ubrajamo glinu, vosak, plastelin i njima srodne tehnike majoliku i porculan. Meki, nepokretljivi materijali jesu drvo, bjelokost i razne vrste kamena pješčara i krečnjaka. Tvrdi nepokretni kiparski materijali uglavnom su različite vrste kamena. To su: mramor, bazalt, serpentit, porfir, većinom kamenje eruptivnog porijekla.

TELE, kretska umjetnost, (terakota)

TERAKOTA

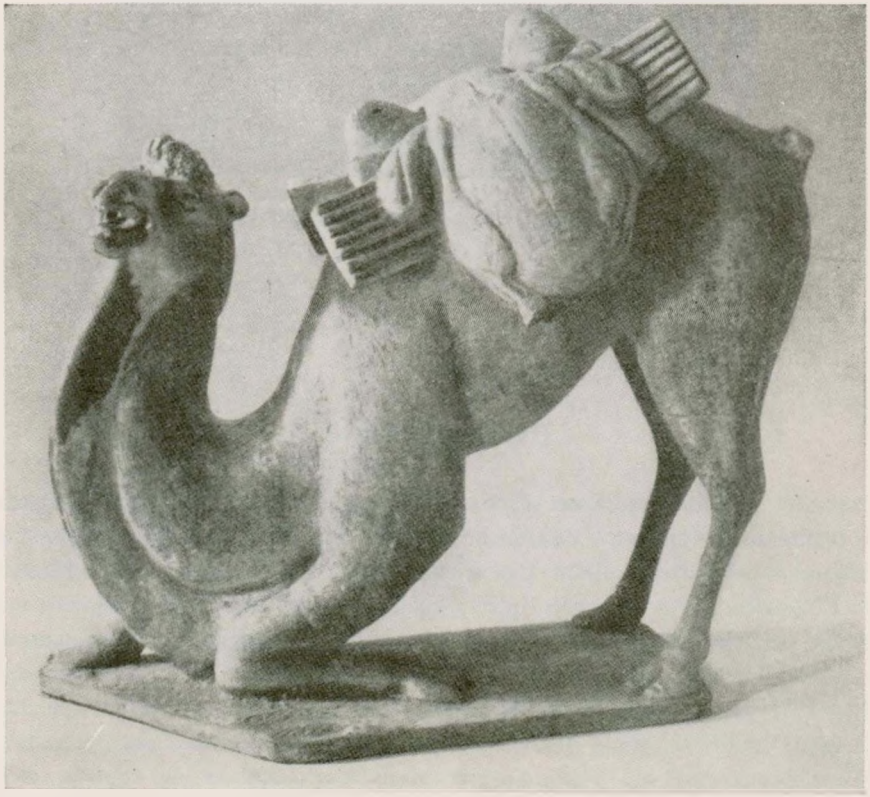
Jedan od najmekših pokretljivih kiparskih materijala jest ilovača i glina, zvana terakota. Naročito su rado u njoj radili umjetnici koji su stvarali u djetinjstvu čovječanstva. Njihovoj ruci koja još nije poznavala profinjenih kretnja njegovanog opipa na vršku prstiju, nego sirovu snagu osjeta u dlanu, glina je omogućila da mijese najjednostavnije oblike koje mi danas nazivamo geometrijska tijela i da od njih sastavljaju likove ljudi i životinja. Zamiješena s nekoliko običnih, širih pokreta dlana i prstiju glina se pretvorila, kako pokazuje ova terakota glave teleta, u kuglu koja je postala glava teleta. Užim okretima glina se pretvorila u mali valjak koji je postao gubica i u dva mala stošca koji su postali rogovi.

Terakota se često peče i boji.

Glina se, kao što je to bilo u ranim razdobljima povijesti umjetnosti, pod rukom kipara pretvarala ne samo u obične geometrijske oblike kojima su umjetnici sastavljali likove ljudi i životinja, nego se u visoko razvijenim razdobljima povijesti umjetnosti pod prstima majstora terakote vješto pretvarala u vrlo rafinirane oblike. Ima, naime, kipara kao što su bili stari kineski terakotisti koji su u svojoj umjetničkoj profinjenosti išli tako daleko da se nisu zadovoljavali da se glina potpuno prepušta njihovoj ruci kada su je preokretali iz jednog oblika u drugi, nego su tražili još nešto senzibilnije. Oni su željeli da glina bude tako podatna da u svoju strukturu zaustavi ne samo oblik njihove likovne zamisli, nego čak da zabilježi i onu nervozu, tempo ruke koja je tu zamisao oblikovala ili modelirala.

Gledajući danas ovu malu terakotu deve, ne vidimo samo lik deve nego i igru prstiju zaustavljenu u glini, tačnije: sve treptaje nerva, krivulju dizanja i spuštanja radnog tempa davnog kineskog terakotista. To je mogla zaustaviti jedino glina, meka i krajnje pokretljiva.

DEVA (kineska terakota)



DJEVOJKA SA ZECOM, XVIII stoljeće (porculan)

PORCULAN

Porculan je rođak terakote. I on je zemlja, samo finija i pečena na mnogo većoj temperaturi koja mu daje ono po čemu se bitno razlikuje od terakote i drugih kiparskih materijala kojima je porijeklo u zemljanoj strukturi: sjaj. Kada modelira i kada stavlja u peć svoj kipić, porculaner unaprijed planira kako će mu se javiti što veći sjaj. Zbog toga, kako pokazuje ova reprodukcija, izabire motive s takvim oblicima na kojima će se što bolje uhvatiti prelijevanje i blijesak svjetla.

Kina i Japan su digli umjetnost porculana do najvećeg rafinmana jednako da su u njem izrađivali malu plastiku i predmete dnevne upotrebe (posuđe). U XVIII st. porculan je bio u modi u Evropi (Sèvres i Meissen).

Bourdelle: STRIJELAC (bronca)

BRONCA

Brončani kip nastaje tako da ga kipar najprije načini u glini a zatim s pomoću gipsanog kalupa odlijeva u bronci. Vidjeli smo kako neupućeni krivo misle da je grafika običan, u nekoliko primjeraka umnožen crtež. I ovom prilikom treba isto ponoviti jer neupućeni smatraju i za broncu da je jednostavno u nekoliko primjeraka umnožen kip od gline. To ne stoji jer kao što grafika nije nikakva umnožena kopija crteža, tako ni bronca nije nikakva umnožena kopija gline.

Bronca ima svoju originalnost među kiparskim tehnikama. Ima nešto posebno čega druge tehnike nemaju. U prvom redu, razlikuje se od kamena, drveta i bjelokosti po tome što je elastična. Osim toga, kako pokazuje ovaj »Strijelac«, djelo

ETRUŠČANSKA HIMERA (bronca)

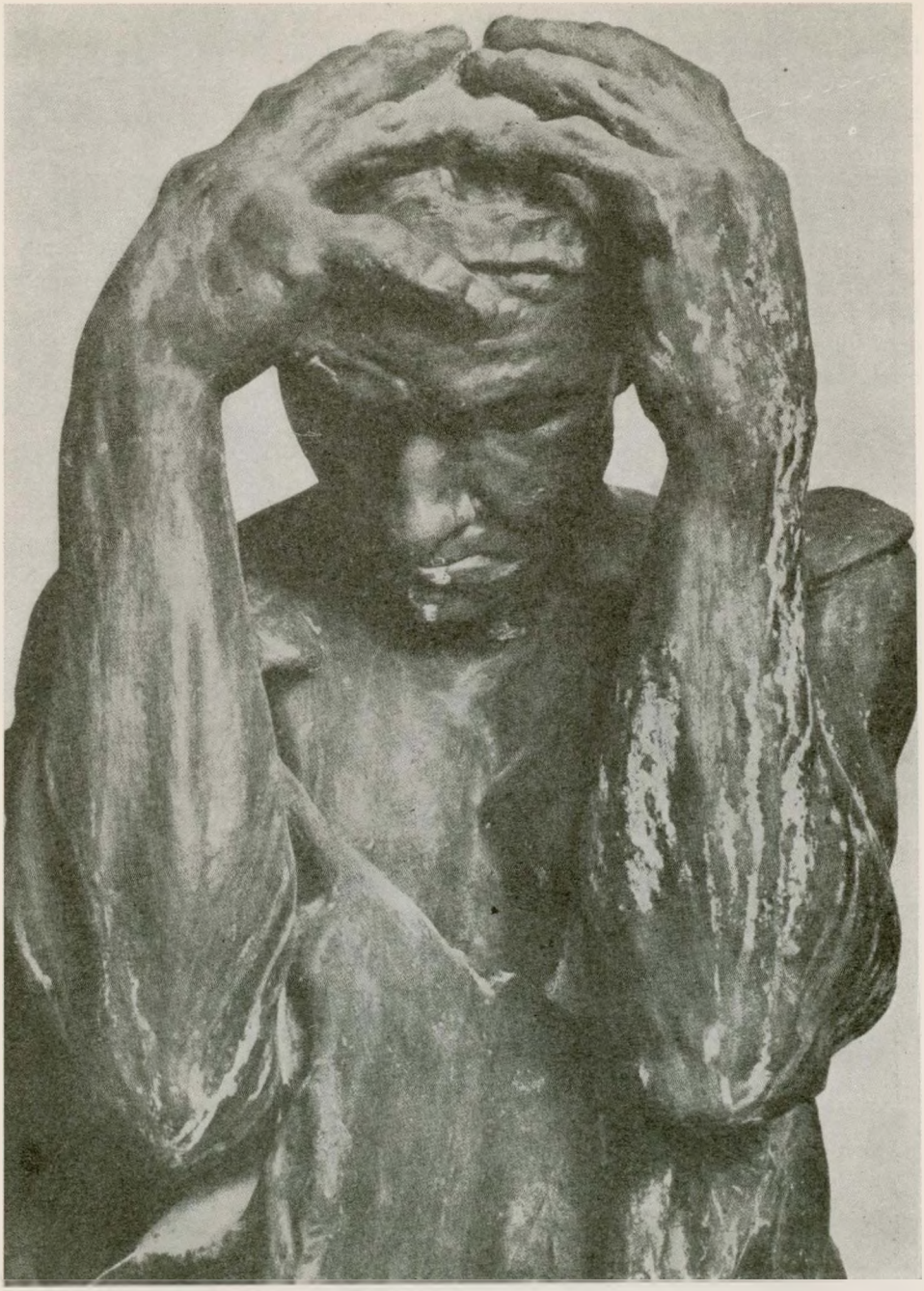
francuskog kipara A. Bourdellea [Burdel], može se upotrijebiti za motive koji su krajnje dinamični.

No, kipari koji se specijalno bave modeliranjem u bronci, tzv. broncisti, ne upotrebljavaju broncu samo zbog toga što njezinom elastičnošću mogu donositi dinamične motive čovjeka i naročito životinja nego i zbog drugih njezinih svojstava. Jedno takvo njezino svojstvo je napeta, žilava struktura. Kako pokazuje ovo etruščansko čudovište, koje je ujedinjenje lava i zmije, gotovo nema kiparske tehnike kojoj bi karakter strukture odgovarao strukturi ovog čudovišta. Samo se bronca mogla tako napeto protegnuti od najtanje crte u brku lavlje glave preko žile na trbuhu i tijela zmije do punog obrisa tijela. Samo se bronca mogla raširiti od sitnih šiljatih volumena pandža i oštrih čuperaka grive do oblih krupnih volumena lavljih bokova.

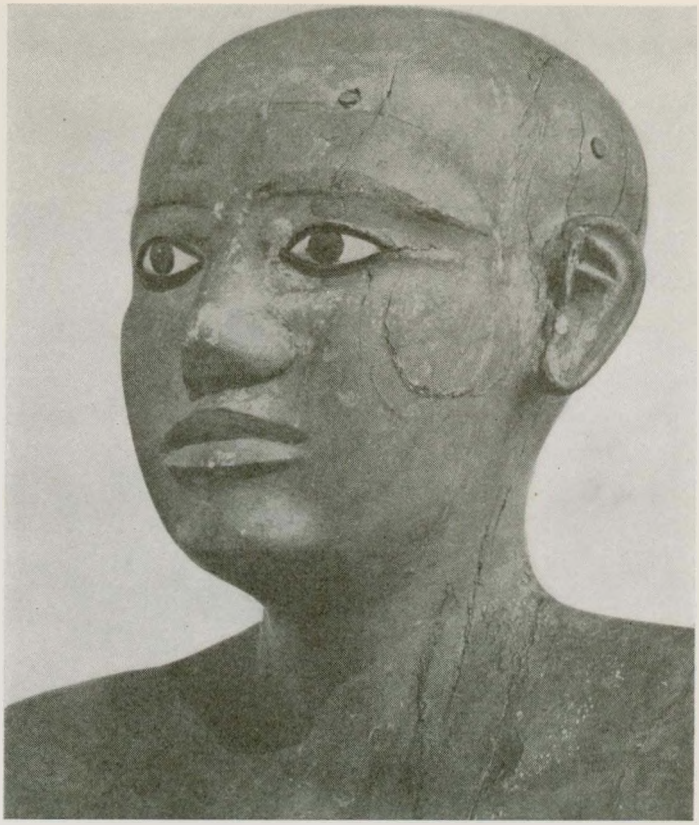
Ta sposobnost da se može protegnuti i raširiti crtom od najtanjeg do najpunijeg obrisa i od najsitnijeg do najkrupnijeg volumena – omogućuje bronci da govori snagom krajnosti. Prevedeno na jezik muzike, to bi značilo: bronca govori od najviših do najnižih tonova. Ta plastička klavijatura bronce širokog raspona osobito je prikladna za stvaranje kipara koji ne stvaraju kao oni koji rade u kamenu: mirno, nego uzbudeno ili kako smo rekli: spajanjem krajnosti.

Pored napete i žilave strukture bronca ima još jedno originalno svojstvo među kiparskim tehnikama. To je njezina boja. S vremenom bronca potamni u teški mrki ton. Od tog tona kip djeluje na oko, kako vidimo na ovom poznatom konjaničkom kipu vojskovođe Gattamelatte koji je modelirao talijanski renesansni kipar Donatello [Donatelo], – sigurno čvrsto i uporno. Ostali metali, naročito zlato, svojim vrckavim sjajem kao da su predodređeni da se upotrijebe, a to je najčešće i bilo, za titrave, lako fascinantne motive. Bronci je, kako pokazuje povijest umjetnosti, bilo suđeno da prati one motive koji djeluju sigurnošću, čvrstoćom i upornošću, ali čini se da je ona maksimum svoje prirode pokazala na motivima koji su uz to krajnje dinamični: u bjesnilu životinjskog tijela ili, kako dokumentira detalj kipa francuskog umjetnika A. Rodina [Roden], koji su bili dinamični od tragičnog kovitljaja ljudske duše.

Donatello: KONJANIK (bronca)



Rodin: GRAĐANIN CALAISA, detalj (bronca)



EGIPATSKA GLAVA (drvo)

DRVO

Kada netko u razgovoru o kiparskim materijalima čuje riječ drvo, može pomisliti da je to najnezahvalniji materijal za kipara. Neupućeni misle da nepokretnost drva, uspoređena s pokretljivom glinom i broncom stvara neku smetnju kiparskom stvaranju. Nikako! Kiparu je drvo baš zato drago što ima ukočenu strukturu. Ona mu pomaže da donese motive koje karakterizira sabrano ili uzvišeno držanje i dade takav izraz kojemu je osnova zaustavljanje crta, ploha volumena u čvrstu, nepokolebljivu cjelinu kipa. Te osobitosti drveta možemo vidjeti na ovoj glavi iz starog Egipta. Egipatski kipar – uz to – je uvijek želio dati svojim figurama dostojanstveno držanje.

SV. SEBASTIJAN, barok (drvo)

Rijetko bi nam koji drveni kip mogao biti sretniji vodič za prepoznavanje originalnog govora drveta kao kiparskog materijala od ovih kipova muškarca i žene iz starog Egipta, koje vidimo na suprotnoj stranici. Za lagani korak ovih vitkih ljudi bronca bi bila preteška. Ne samo to. Za njihove ruke i noge glatke, bez mišića i za njihove glave bez nabora i znakova nervoze – lagano, glatko drvo bilo je idealno: spajalo je svoju strukturu sa strukturom tijela i psiha svojih modela.

I neka druga razdoblja u povijesti umjetnosti koja su poput Egipta temeljila svoj duh na osjećaju statičkog, upotrebljavala su drvo na sličan način. Iskorištavala su njegovu nepokretnost za donošenje statičkih motiva formiranih statičkim modeliranjem. Treba dodati i to da drvo u svojoj strukturi osim nepokretnosti ima i drugu sposobnost. Ono je meko pa se lako prepušta nožu kiparovu da ga izrezuje u najslobodnije forme. Zato su razdoblja u povijesti umjetnosti koja su teme-

ljila svoj duh na dinamičnom osjećaju upotrebljavala drvo tako da su iskorištavala njegovu mekoću za stvaranje najslobodnijih i najfantastičnijih kiparskih postupaka s linijom, plohom i volumenom. U XVII st., u razdoblju baroka i naročito u XVIII st., u rokokou, kipari su često upotrebljavali drvo. Drvo im je omogućavalo da prikažu svoj najmiliji motiv, smrt čovjeka ili obijest životinje. Drvo je među svima kiparskim materijalima imalo najviše sposobnosti da ostvari taj zadatak. S jedne strane, svojom je nepomičnošću hvatalo ukočenost mrtvog tijela, a s druge strane, svojom mekoćom mekano umiranje na licu. Ustrijeljeni sv. Sebastijan, barokni rad iz Neuburga, primjer je majstorske upotrebe ukočene i meke prirode drveta.

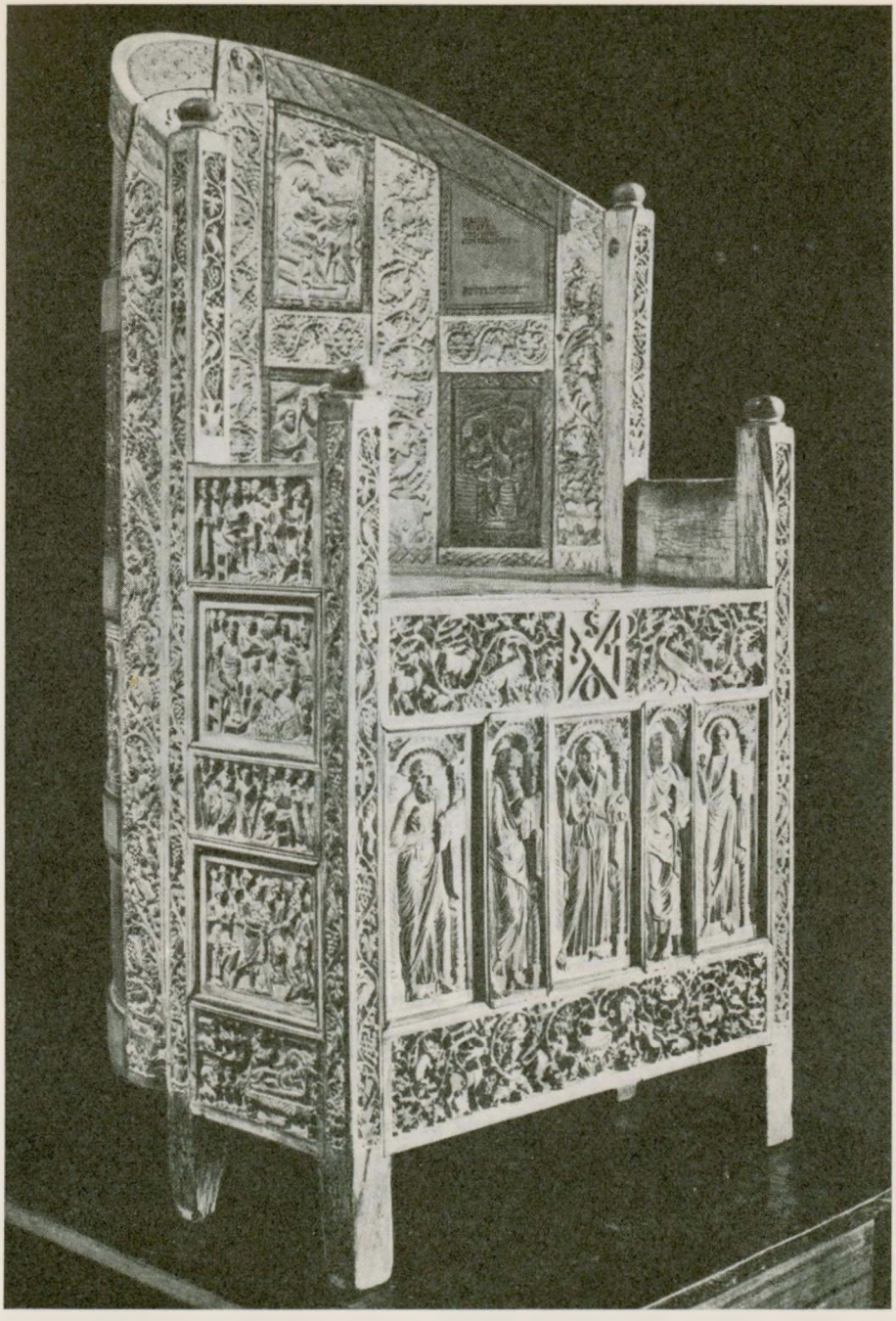
U XVIII st., u razdoblju rokokoa, kipari su usavršili upotrebu mekoće drveta do najveće virtuoznosti. Specijalna vrsta kipara koji su urezivali u drvetu ovojnice, vitice i arabeske za ukrašavanje namještaja zvala se ebenisti.

EGIPATSKI MUŠKARAC I ŽENA (drvo)

MADONA (bjelokost) – srednji vijek

BJELOKOST

Bjelokost ili kako se inače zove slonova kost, kiparski je materijal koji se dobiva od kljova slona. To je lijep materijal koji ujedinjuje svojstva drveta i mramora. Od drveta ima mekoću, a od mramora bijeli sjaj. Ipak se od njih razlikuje po tome što je njezina mekoća gušća od mekoća drveta, a sjaj topliji od sjaja mramora. Kako ne dolazi u prevelikim dimenzijama, kipari u njoj rade kipove manjeg formata. Majstori bjelokosti jesu kiparski minijaturisti. Naročito u srednjem vijeku, kako pokazuje ova mala Madona ili svečana stolica biskupa Maksimilijana iz Ravene na idućoj stranici, bjelokost traži ona razdoblja u povijesti umjetnosti i one kipare koji uživaju u ljepoti sitnog, presitnog.



MAKSIMILIJANOVA STOLICA (bjelokost)

EGIPATSKA SFINGA (kamen)

KAMEN

Kamen je među kiparskim tehnikama donekle ono što je ulje među slikarskim. Kao što ulje s obzirom na metode upotrebe može davati približan utisak akvarela, tempere, pastela, pa i freske, tako i kamen može različitim svojim strukturama donekle dati približan utisak bjelokosti, drveta ili nekog drugog kiparskog materijala. Može dakle dati utisak onih tehnika koje se obrađuju rukom opremljenom nožem ili dlijetom (rezanje i klesanje). Međutim, vrlo teško, gotovo nikako ne može postići utisak onih kiparskih tehnika koje se obrađuju samo rukom (modeliranje), kako što je glina, porculan i bronca. Kamen ne trpi da ga se previše uznemiruje, on traži da djeluje mirom svojeg jezgra.

Iako kamen u svojoj prirodi ima sposobnost da slijedi ili zamjenjuje druge kiparske materijale, on ima, a to je bitno, i originalnost koju nemaju druge vrste tehnike. To su osjećali kipari svih vremena, od najstarijih u Egiptu koji su isklesali ovu sfingu do današnjih koji klešu svoje kipove.

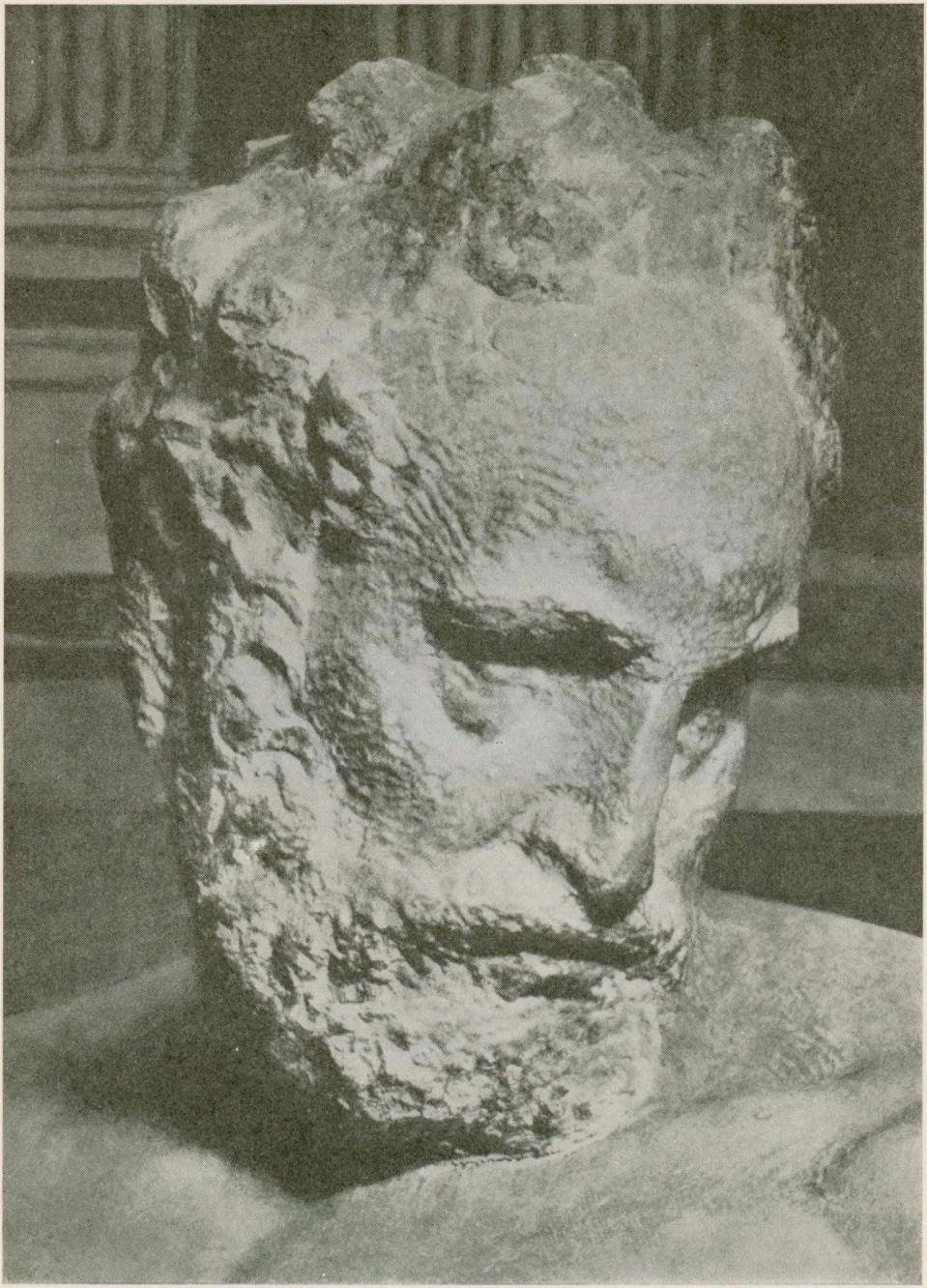
Ova glava koju vidimo na idućoj stranici djelo je Michelangelovo. Kad joj se približimo, vidimo osobito istaknutu strukturu kamena, tačnije rečeno, strukturu specijalne vrste kamena: mramora. Nigdje ne vidimo podatljivost karakterističnu za glinu, svjetlucanje karakteristično za porculan, poigravanje između krajnosti tipično za broncu, ukočenost i mekoću karakteristične za drvo, nuđenje da se detaljizira tipično za bjelokost. Mramor stoji kao kristal. Kao da zabranjuje da ga sile na podavanje, natjeravaju na svjetlucanje, pomiču iz ravnoteže, koče i omekopućuju, ponajmanje da usitnjavaju. Kao da savjetuje kiparu da ga u radu ne vrijeđa pretjeranostima dlijeta i kao da obećava da će ponajviše progovoriti ako ga najmanje nastoji svladavati nepotrebnostima.

Michelangelo je bio jedan od rijetkih kipara koji su spoznali karakter kamena. Godinama u dodiru s njim, toliko je spoznao tajnu njegova govora da ono što on kaže o njemu zaista treba smatrati najvjerodostojnijim. Veliki kipar kaže da je gledajući lomljenje velikih mramornih blokova u kamenolomu u Carrari bio zadivljen njihovom stasitom pojavom. To su bile stijene, sirovi kamen, ali su svojom strukturom navodile oko da u njima ne vidi samo mrtvi kiparski materijal koji će tek ruka kiparova dugim zahvatom pretvoriti u kip. Njihova struktura bila je tako živa da je trebalo vrlo malo, ali oprezno i precizno posredovanje ruke kiparove da se za čas pretvore iz živog kamena u još življi kip. I zato je Michelangelo kao veliki poznavalac kamena, osobito u zrelim svojim radovima, pazio da dlijeto vodi pažljiv razgovor s mramorom. Poznajući ljepotu njegova originalnog govora, Michelangelo je pazio da mu ne povrijedi ono što mu je najličnije među kiparskim tehnikama: snagu sažetu u srž. Čuvao je da ne ogoli dlijetom ono što je zgrnuto u grumen, zgruvano u gromadu. Dlijetom je oprezno obilazio da ne razori mramornu jezgru.

Takve spoznaje, da je bit kamena u sažetosti strukture i nepovrijeđenosti srži, imao je i naš kipar iz doba renesanse Franjo Laurana koji se rodio na Vranskom jezeru u okolici Zadra i radeći u Italiji i Francuskoj, postao jedan od najvećih umjetnika mramora.

Kamen ima različitu tvrdoću i boju. Ima ih čitava skala, od mekih pješčanika do tvrdog eruptivnog kamena. Svaka ta struktura unosi u kiparski rad originalan prilog: ili šupljikavost i lakoću, ili zgusnutost i težinu – svojstva koja omogućuju da se stvore različiti motivi i formiraju različite vrste izražavanja.

Kiparu je dlijeto umnogomu ono što je slikaru kist. Svaki ga kipar drži drugačije i tim svojim držanjem stvara u raznim strukturama kamena njihov govor još originalnijim.



Michelangelo: GLAVA (kamen)

F. Laurana: GLAVA (kamen)

PSIHIČKI LIKOVNI ELEMENTI

»Ne slika se bojama,
nego osjećajem.«

(Chardin)

PSIHIČKI LIKOVNI ELEMENTI

Slika, kip i zgrada, kako smo rekli u uvodu, sastoje se kao i čovjek: od tijela i duha. Do sada smo se, da tako kažemo, upoznali s tijelom slike, kipa ili zgrade, tj. s crtačkim, grafičkim, slikarskim i kiparskim materijalima i tehnikama, koje bismo mogli nazvati f i z i č k i likovni elementi, a sada ćemo se upoznati s p s i h i č k i m elementima slike, kipa i zgrade.

Psihički likovni elementi nisu kao fizički likovni elementi: ugljen, pastel ili mramor – djela prirode, nego su u prvom redu djela ljudskog duha. Pomoću psihičkih elemenata zasnivamo, stvaramo i dovršavamo sliku, kip ili zgradu. Fizički elementi služe psihičkim elementima da to zasnivanje, stvaranje i dovršavanje mogu realizirati. Bez psihičkih elemenata nikada ugljen ne bi mogao postati crtež, pastel slika, mramor kip. Ostali bi obična materija. Ali isto tako bez ugljena, pastela ili mramora nikada se likovno zasnivanje, stvaranje, dovršavanje ne bi moglo likovno izraziti. Ukratko, psihički elementi služe da se mrtva materija oduhovi u sliku, kip ili zgradu, a fizički elementi služe da materijaliziraju likovni duh.

Dva glavna psihička elementa slikarstva jesu crta i boja, a kiparstva i arhitekture oblik. S njima u vezi javljaju se u slikarstvu, kiparstvu i arhitekturi i drugi psihički elementi: ploha, svjetlo – sjena, volumen, a uz njih psihički regulatori likovne kreacije: simetrija, proporcija i ritam. Svaki je od tih elemenata dio vizuelnog dijela naše svijesti. S pomoću svake od njih, s jedne strane, doživljavamo, a s druge, izražavamo ono što vidimo. S pomoću njih likovno gledamo. Zahvaljujući njima, u svojoj svijesti imamo ono što se obično naziva slikom svijeta.

Što nazivamo gledanjem, zapravo je doživljaj svijeta oko nas sistematiziran elementima crte, boje i oblika koji žive u nama. Kad tih elemenata crte, boje i oblika u nama ne bi bilo, naše gledanje ne bi bilo jedan sistem, naš vizuelni odnos prema svijetu uopće ne bi postojao. Gledati dakle znači: u psihi koordinirati u likovnu predodžbu impuls koji nam priroda s pomoću crte, boje i oblika šalje u osjet našeg vizuelnog organa.

Zahvaljujući različitim karakterima crte, razlikujemo jedan predmet od drugoga. Po ravnoj crti raspoznajemo mirnu, a po valovitoj nemirnu površinu vode. Po ravnoj, neprekinutoj crti leta prepoznajemo karakter rode, a po vijugavoj, iskidanoj crti leta prepoznajemo karakter kosa. Po obliku razlikujemo jednu životinju od druge, a po boji jednu biljku od druge. Da nam razlikovanje jednog predmeta, bića ili predmeta i pojave u prirodi optički bude što određenije, psihički elementi crte, boje i oblika međusobno se upotpunjuju pa predmet određene crte, određene boje ima i određeni oblik. Likovni umjetnik, kao i svi ljudi, s pomoću svog oka od prirode ima dar da se pred njom vizuelno ne izgubi, nego da je gleda kroz sistem crte, boje i volumena.

RELJEF EGIPATSKOG LAVA

CRTA

Kako smo rekli u Uvodu, psihički elementi slike jesu crta i boja, a kipa i zgrade oblik. Optički, crta je imaginarna granica koja dijeli dvije plohe ili dva volumena. Stari grčki matematičar Euklid definirao ju je u svojoj knjizi o elementima: »Crta je dužina bez širine.« U prirodi ona objektivno ne postoji, ona je proizvod našega duha. Njezin likovni karakter zavisi od njezine strukture (uska, široka, prozirna, gusta, jednomjerna, nejednomjerna) i od njezina toka (statična, dinamična, prava, ovalna, jednosmjerna, iskidana). Crtač, slikar, grafičar ili kipar i arhitekt iskorištavaju ta raznolika stanja njezina karaktera da izraze svoj likovni doživljaj osnovan na sličnom karakteru svoje psihičke strukture.

Sharaku: GLUMAC (drvorez)

Slikarski, grafički, kiparski, arhitektonski postupak kojemu je osnova u crti naziva se l i n e a r n i koncept. U njemu su boja, svjetlo, sjena, volumen i drugi elementi isključivo podređeni crti.

Kao primjer linearnog koncepta u kiparstvu donosimo stari egipatski crtež lava. Ono glavno čime taj crtež djeluje na nas jest u kamenu urezana duboka crta koja prelazi s lavljeg čela preko leđa na nogu i rep. Može se reći da je lav formiran

Matisse: GLAVA ŽENE (bakropis)

jednom crtom. Konturi koja je ostvarila lik lava podređen je volumen životinje, a sjena i svjetlo stavljeni su u službu crte: svjetlo da izdigne njezine rubove, a sjena da ispuni njezin kanal.

Što pobliže razumijemo pod linearnim konceptom, pod tim postupkom u kojem su iskorištene sve mogućnosti likovnog karaktera crte, vidimo na drvorezu japanskog slikara XVIII st. Sharakua, u pastelu francuskog slikara XIX st. H. Toulouse

Lautreca [Tuluz Lotrek] i na bakropisu francuskog modernog slikara A. Matissea [Matis]. Ta su djela sistem raznih stanja crte: u strukturi i u toku. Sharaku je tom linearnom sistemu podredio volumen, Toulouse Lautrec boju, a Matisse ga je doveo do najčistijeg očitovanja.

Gledati kroz crtu i osjećati crtom, posebna je likovna sposobnost koja zahtijeva od umjetnika da minimalnim (crtom) izražava u likovnom smislu maksimalno. Tu su sposobnost u toku povijesti umjetnosti imali vrlo rijetki umjetnici (Botticelli [Botičeli], Leonardo, Rembrandt, Hokusaï, Ingres, Toulouse Lautrec, Rodin [Roden], Matisse [Matis], Modigliani [Modiljani] i dr.).

Toulouse Lautrec: PJEVAČICA (pastel)

Picasso: KOMPOZICIJA

BOJA

Osjećaj koji u oku stvara svjetlost emitirana iz nekog izvora ili reflektirana od površine nekog tijela – naziva se boja. Boja je fizikalna osobina svjetlosti, određena frekvencijom titraja svjetla izazvanih impulsom izvora svjetlosti. Raznovrsne frekvencije svjetlosti u čovjekovu vidnom organu stvaraju utiske različitih boja. Rastavljanjem sunčane bijele svjetlosti koja sadržava valove svih vidljivih frekvencija u neprekidnom spektru, kroz prizmu, dobiva se niz šarenih, spektralnih boja. Prema stupnju loma ređaju se te homogene (monokromatske) boje: crveno, narančasto, žuto, žutozeleno, zeleno, modrozeleno, cijanovo modrilo, indigo i ljubičasto. To je devet glavnih boja spektra među kojima su postepeni prijelazi. Ljudsko oko

u čitavom spektru razlikuje približno 150 nijansa boja (različitih frekvencija titraja svjetlosti), dok najbolje zamjećuje razlike u nijansama u srednjem dijelu spektra (od žute preko zelene do modre boje).

Postoje šarene boje (devet osnovnih boja spektra) i nešarene boje (crno, bijelo i sivo). Bijelo reflektira sve zrake, a crno ih upija. Šarene boje, za razliku od nešarenih, imaju svoj ton. Ako se u spektru iza violetne boje uključi grimizna, onda se preko crvene boje zatvara krug boja.

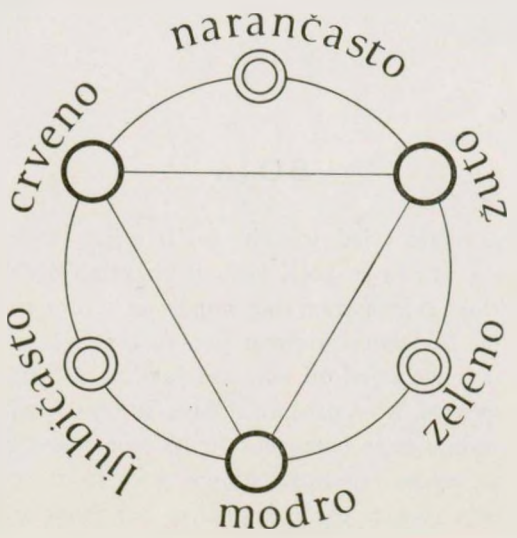
Boje koje fizičkim miješanjem daju bijelu boju zovu se komplementarne boje (crveno-zelenomodro, narančasto-modro, žuto-violetno). Miješanjem glavnih boja dobivaju se različiti tonovi koji se zovu miješane boje (aditivne boje). Istraživanjem boja bavili su se Newton [Njutn], Meyer [Majer], Goethe [Gete], W. Ostwald [V. Ostvald] i drugi autori koje spominjemo u bibliografiji na kraju knjige.

Biljne (vegetativne) boje organskog su sastava. Na primjer: indigo (dobiva se od lišća tropske biljke indiga), krap – crveno (od korijena), lakmus i orseille (od lišajeva), campeche (od različitih vrsta drveta) i dr. Životinjske (animalne) boje organskog su sastava. Na primjer, cochenille (od štitaste uši) i grimiz (skrlet, purpur od školjke). Postoje i umjetne boje (smolaste i anilinske).

U slikarstvu se upotrebljavaju suhe boje (grafit, kreda i pastel) i boje koje se vežu veznim sredstvima (akvareli, boje s tutkalom, boje s kazeinom, uljene boje, lakovi).

Mineralne boje uglavnom se dobivaju mljevenjem i pečenjem minerala (kobaltovo modrilo, sangvina, žuti oker, cinober). Umjetne mineralne boje jesu olovno bjelilo, cinkovo bjelilo, litopon, kromno zelenilo i berlinsko modrilo (prema Likovnoj enciklopediji).

SHEMA BOJA



GRČKA VAZA (plošne figure)

PLOHA

Grčki matematičar Euklid definirao je plohu riječima: »Ploha je ono što ima samo dužinu i širinu.« Prema tome, likovno govoriti o plohi znači govoriti o slikarskom, kiparskom i arhitektonskom osjećaju za visinu i širinu. Na tom osjećaju visine i širine tj. na osjećaju plohe, Euklidovi su suvremenici stvorili metodu slikarskog izražavanja koju nazivamo p l o š n o slikarstvo. Rimski pisac Plinije kaže da je ta grčka slika imala porijeklo u konturiranoj ljudskoj sjeni i da se naziva monokromatska jer je slikana plošno, jednom jedinom bojom.

Slikari prethistorije i najranijih razdoblja povijesti umjetnosti sve do kasnijih razdoblja grčke umjetnosti (helenizam) vezali su pojam slikanja za plohu. Težnja

FRULAŠ (Etruščanska freska)

da se taj dvodimenzionalni (plošni) način zamijeni iluzijom trodimenzionalnosti (plastičnosti) u slici – javlja se, kako smo rekli, u kasnijim razdobljima grčkog slikarstva, zatim u rimskom slikarstvu (pompejanske freske, fajumska enkaustika) i naročito u slikarstvu renesanse.

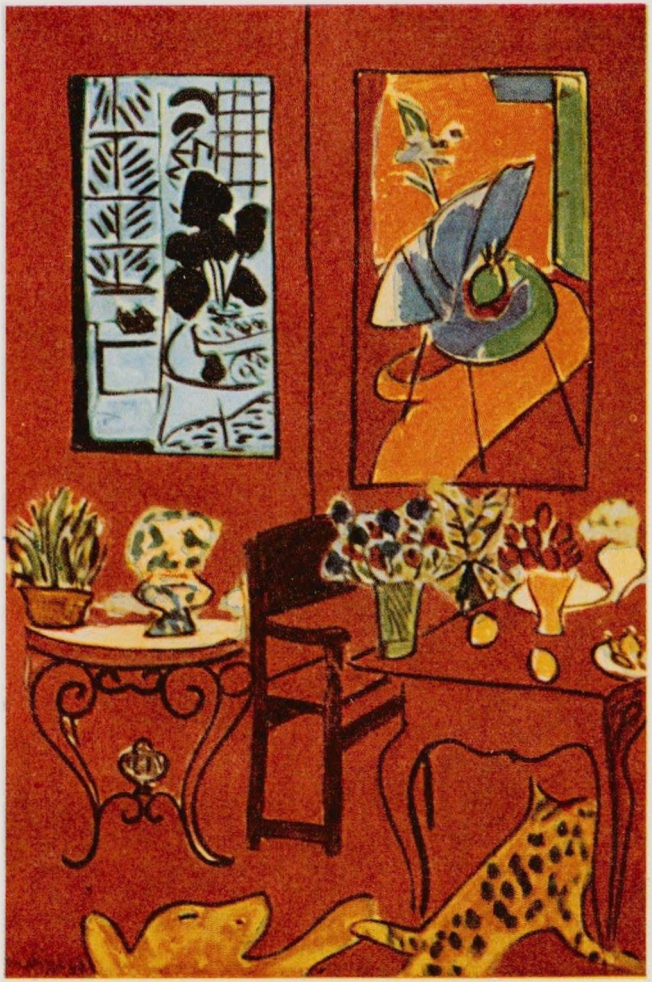
Zato kada gledamo grčku vazu oslikanu ljudskim figurama ili etruščansku zidnu sliku s motivom mladog frulaša, vidimo da umjetnici tih razdoblja govore čistim likovnim jezikom plohe, osnovanim na likovnom osjećaju visine i širine; da im je taj jezik dovoljan da u njemu izraze i najtananije likovne osjećaje; da slikaju bez ikakve potrebe, da osjećaju visine i širine dodaju i osjećaj dubine, tj. da prijeđu iz dvodimenzionalnog (plošnog) u iluziju trodimenzionalnog (plastičnog) slikanja.

To je plošno shvaćanje upravljalo njihovim prostornim odnosom prema motivu. Ljude, životinje, biljke i predmete oni promatraju iz profila jer im taj položaj omogućuje veću pojavu osnovnog elementa njihove vizije: p l o h e ili siluete.

Kineski i japanski slikari također slikaju plošno. Oni uopće ne mogu zamisliti da se može slikati izvan tog načina. Jedna anegdota priča da su se kineski dvorski slikari mnogo čudili slikama svojih evropskih drugova koje je francuski ambasador početkom XIX st. poklonio njihovu caru. Slike su bile portreti slikani s iluzijom trodimenzionalnog i plastičnog. Kineski slikari nisu znali koju svrhu imaju sjena i svjetlo na obrazu naslikanih lica. Ne razumjevši da svjetlo i sjena imaju svrhu da stvore dojam zaobljenog, punog obraza, čudili su se i pitali: Zar u Evropi ljudi imaju jedan obraz različite boje od drugog?

Djeca svoj likovni govor bojom počinju plošno. Pojedini moderni slikarski smjerovi (fauvizam) osnivaju svoj izraz na plohi. Donosimo reprodukciju slike jednog fauvista, majstora plošnog shvaćanja boje, Henri Matissea.

Matisse: INTERIJER U CRVENOM (ulje)



Rembrandt: FILOZOF (sepija)

SVJETLO - SJENA

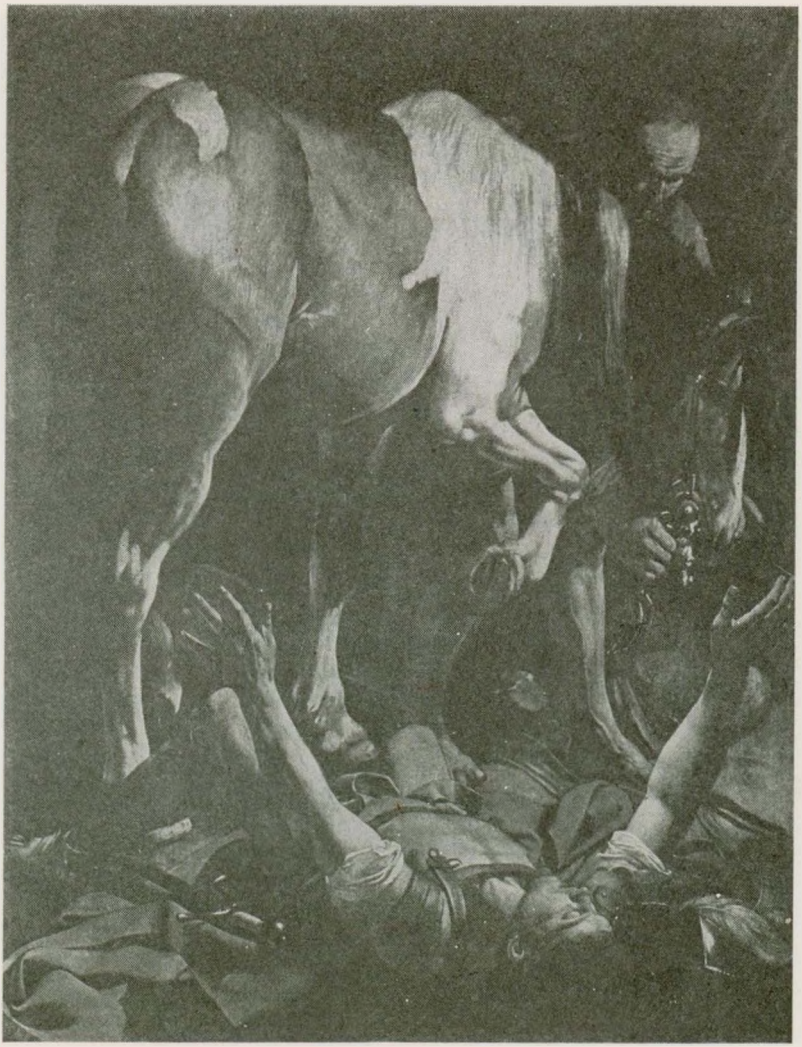
Govoreći o plohi, rekli smo da se u posljednjim razdobljima grčkog slikarstva u slikara javila želja da dvodimenzionalni način slikanja zamijene trodimenzionalnim. Iskorištavajući efekte sjene i svjetla na predmetima i slikajući te efekte, oni su predmete zaobilazili i od plošnih dobili plastične. Grožđe su tako plastično slikali, priča stara anegdota, da su ga ptice kljuvale misleći da je pravo.

Usporedimo li ovaj Rembrandtov crtež »Filozof« načinjen trodimenzionalnom metodom, s ranijom slikom ljudi na grčkoj vazi, načinjenom dvodimenzionalnom metodom, vidjet ćemo veliku razliku. Ljudi su na grčkoj vazi plošni, a Rembrandtov filozof, zahvaljujući igri sjene i svjetla koje dolazi kroz prozor, plastičan.

Nije plastičan samo on nego i predmeti oko njega: zastori i stol s globusom na njemu, štaviše, cijela soba u kojoj se nalazi.

Slikanje plastičnog utiska na slici svjetlom i sjenom, zvano c l a i r o b s c u r [kleropskir], osobito se razvilo u XVII stoljeću u razdoblju baroka. Pojedini majstori (u Italiji Caravaggio [Karavađo], u Nizozemskoj Rembrandt i u Francuskoj Georges de La Tour [Žorž d la Tur]) stvorili su od clairobscura profinjeni slikarski izraz s pomoću kojega su postizavali u slikama ne samo privid trodimenzionalnosti, nego su u napetosti koja vlada između elemenata sjene i elemenata svjetla otkrili mogućnost dramskog govora izraženog likovnim sredstvima.

Caravaggio: PREOBRAĆANJE SV. PAVLA (ulje)



Da osjetite razliku dvaju načina slikanja, plošnog i plastičnog, usporedite glavu dječaka koji svira na etruščanskoj dvodimenzionalno slikanoj zidnoj slici s glavom mladića koji pali lulu na trodimenzionalno slikanoj uljenoj slici francuskog slikara Georges de La Toura. Etruščaninova glava je ploha na kojoj je crvena boja položena jednomjerno, a glava G. de La Tourova mladića jest plastičan oblik nastao tako da su sjena i svjetlo zaoblili crvenu boju na čelu, na nosu, obrazu, usni i bradi. Pogledajte ruke. Kao i lice, Etruščaninove ruke su crvena ploha, a ruke mladića s lulom, zahvaljujući sjeni i svjetlu, pokazuju se plastično crvene. Razlika je i u fruli koja je dvodimenzionalna i u luli koja je trodimenzionalna. Tako je i s odjećom: jedna je plošna, druga plastična.

La Tour: PUŠAČ (ulje)

G. P. Panini: PANTEON (ulje)

Clairobscur ne služi samo slikarima. Njim se služe i arhitekti. Graditelji jedne od najpoznatijih građevina starog vijeka Panteona u Rimu osobito su vodili brigu o efektima koje će izazvati svjetlo u tom prostoru. Zato su gradili, može se reći, u susret svjetlu da padne po oblicima tako da rastvori ljepotu izraženu arhitektonskim clairobscurom. Za njima nisu zaostali bizantski arhitekti koji su gradili crkvu svete Sofije u Carigradu. Ne samo vanjsko nego i unutrašnje svjetlo bili su tako organizirani da dekor građevine koji se velikim dijelom sastojao od blistavog materijala mozaika dođe kroz arhitektonski clairobscur do punog izražaja. Za arhitekte baroka može se reći da su upravo gradili clairobscurom. Njemu su sve podredili, njim su sve izrazili.

Clairobscur u slikarstvu javlja se uvijek u trenucima kada su kipari u dubljoj vezi sa slikarima svog razdoblja. U doba kada su grčki slikari počeli sve više slikati primjenjujući sjenu i svjetlo na slici (helenizam), počeli su i kipari modelirati na način clairobscura. Tako su formirali položaj oblika u svom kipu da upravo izazivaju sjenu i svjetlo da se prostru po njemu dajući mu nov izgled. U modernom kiparstvu sjenom i svjetlom osobito se služio francuski kipar Auguste Rodin.

MAČKA (egipatska bronca)

TON

Usporedimo li egipatski prikaz lava koji smo vidjeli u poglavlju kada je bila riječ o crti s ovim egipatskim prikazom mačke koji donosimo uz poglavlje o slikarskom postupku zvanom ton, moći ćemo zaključiti da se ta dva prikaza razlikuju po tom što je lav dvodimenzionalan (ploha ili reljef), a mačka je trodimenzionalna (puna plastika ili volumen).

Kao u kiparstvu, i u slikarstvu imamo pojavu volumena. Slikarski se volumen naziva ton. Stupnjevanjem jedne boje od svijetle do tamne nijanse slikar stvara iluziju zaobljenosti i plastičnosti pojedinih predmeta. Stupnjevanje boje naziva se nijansiranje. Njim tonski slikar modelira. Već sam taj način označuje pojam tro-

dimenzionalnog htijenja: slikar želi tim kiparskim pojmom postići da mu slika ima iluziju plastike.

Ploha (reljef) i volumen (puna plastika) u povijesti likovne umjetnosti usporedno se javljaju u kiparstvu. Sa slikarstvom nije tako. Kako smo vidjeli, prve slike u prethistoriji i u velikom dijelu starog vijeka slikane su dvodimenzionalno, plošno. Pojava iluzije plastične slike javila se, kako smo već rekli u poglavlju o clairobscuru, pred kraj razvoja grčke umjetnosti. Tek u to doba pojavljuje se tonsko slikarstvo. Razlika je između tih postupaka u ulozi svjetla. U clairobscuru svjetlo je glavno i boja mu služi, a u tonskom slikarstvu boja je glavno a svjetlo služi boji: ono stupnjuje bojine nijanse od svijetlih do tamnih dionica.

Najljepša ostvarenja starog vijeka u tonskom shvaćanju boje jesu djela rimske umjetnosti, freske u Herkulanumu i Pompejima. Tome treba pribrojiti nekoliko mozaika i specijalnu vrstu portreta iz el Fajuma, naslikanih tehnikom voska, o kojima smo govorili u poglavlju o slikarskim materijalima (enkaustika).

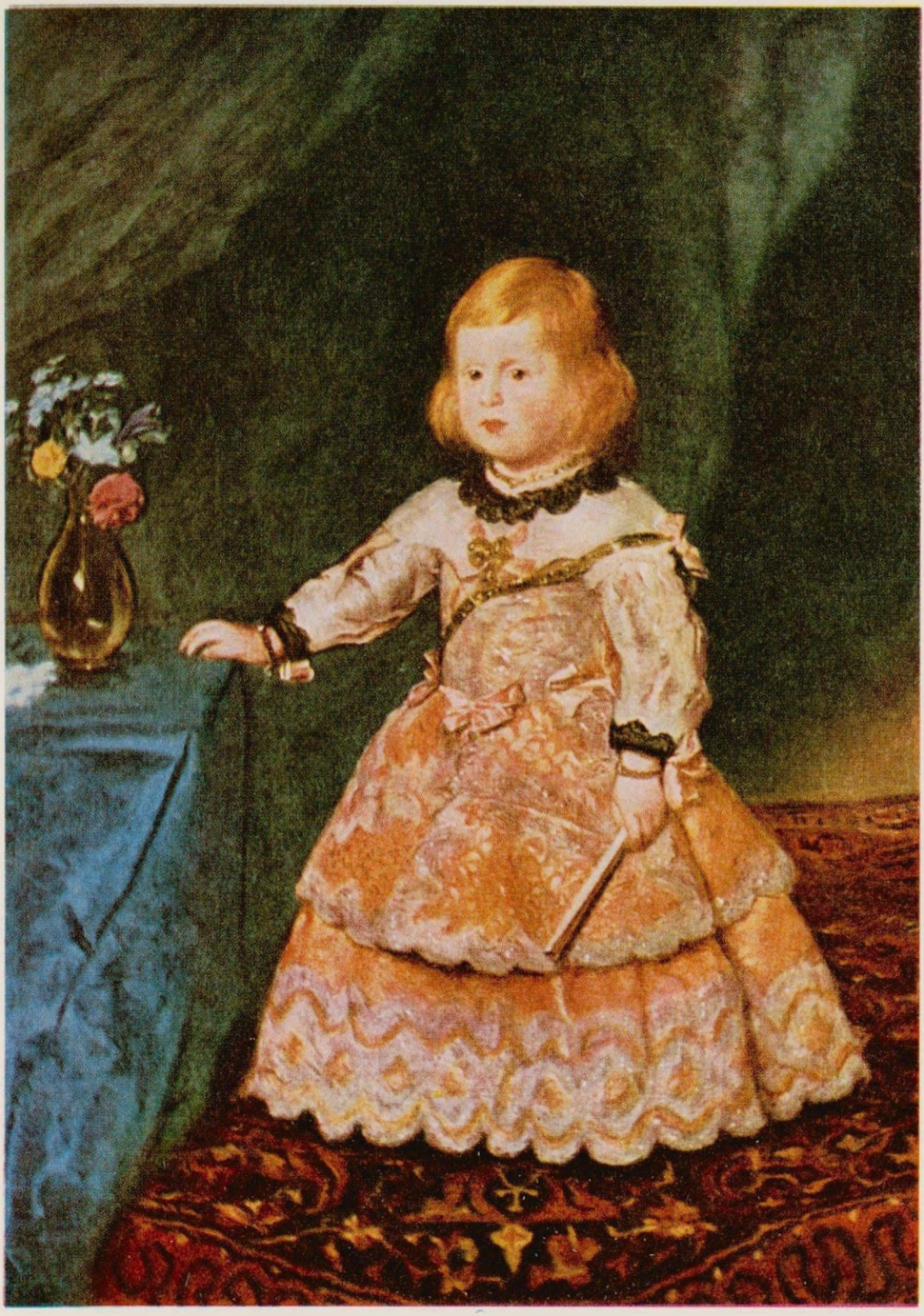
Renesansa, ta baštinica grčkog i rimskog shvaćanja slikarstva, naslijedila je kao prvi slikarski princip: stvarati iluziju trodimenzionalnosti slike pomoću tonskog postupka. U tom razdoblju stvarali su veliki tonski slikari Piero della Francesca [Pjero dela Frančeska], Leonardo da Vinci i dr. Da bi razvili što veće bogatstvo u stupnjevanju tonskih nijansa, renesansni su majstori svoje slike slikane temperom podslikali specijalnom podlogom koja je nijanse činila prozirnim ili lazurnim.

U doba baroka clairobscur i ton imali su podjednaku ulogu u stvaranju pojedinih umjetnika i pojedinih škola. Osamnaesto stoljeće ili rokoko, naročito u Francuskoj, dalo je nekoliko izvanrednih priloga tonskom načinu slikanja. Slikar Oudry [Udri] je u to doba napisao studiju o tonskim nijansama, a slikar J. B. S. Chardin [Šarden] naslikao je niz slika koje se smatraju vrhunskim djelima tonskog slikarstva svih vremena. Zato smo izabrali kao idealan primjer tonskog postupka bojom baš njegovu sliku »Domaćica«.

Pogledajmo kakav praktični smisao ima pojam tona u slikarstvu. Chardinu je cilj da stvori slikarsku iluziju trodimenzionalnosti lika žene i predmeta oko nje. On to postizava tako da nijansira plavilo pregače slijeva nadesno, tj. od svijetloplavog do tamnoplavog. Tako postupa s predmetima i kada želi da ih zaobli. On na kruhu ili na ćupu uz lijevu ruku razvija nijanse od svijetloružičastih do mrkosmeđih a na bocama u desnom uglu od svijetlozelenih do zagasitocrnih. Vrhunska mjesta svjetla na volumenu u tonskom slikarstvu kao i u clairobscurnom nazivaju se svjetlac. Na Chardinovoj slici vidimo ih na ključu, na rubu metalnog tanjura, na izbočini boce itd.

Pojedini tonski slikari kritički su se odnosili prema tonu. Opazili su da pretjerana želja za stvaranjem iluzije trodimenzionalnosti u slici škodi živosti boje. Odviše stupnjevana medijem svjetla, boja u svijetlim tonskim nijansama kao da

Chardin: DOMAĆICA (ulje)



Velasquez: PORTRET DJETETA (ulje)

djeluje ispijeno, a u tamnim prigušeno, da se ne kaže mrtvo. Zato su neki izraziti slikari tona, na primjer Velasquez i Hals, nastojali da slikaju što življom bojom unutar tonskog načina. Stoga su u najljepšim svojim trenucima postigli da su im slike postale preteča novog slikarskog shvaćanja koji se zove kolorizam.

Matisse: PROZOR

KOLORIZAM

Jedino rješenje da govor boje bude što slobodniji bilo je da slikari oslobode boju prevelikog medija svjetla koju je ono pretvaralo u clairobscurno ili tonsko simuliranje trodimenzionalnosti u slici, i što više vezanu uz vlastitu prirodu zadrže u plohi: u svijetu dvodimenzionalnog. Time što je ostala bez medija svjetla pomoću kojeg je modelirala predmete, boja nije bila lišena sposobnosti da bude stupnjevana. Ona u svojoj prirodi nosi urođeni stupanj svjetla: bliža je bijeloj ili crnoj boji kao granicama svjetla i tame. Ta njezina sposobnost ili vrednota da u svojoj prirodi sadrži dionicu svjetla ili tame zove se *valeur*. Iskorištavajući tu njezinu sposobnost slikari su valeura stvorili uz clairobscur i ton posebnu vrstu

Rembrandt: AUTOPORTRET (ulje)

Matisse: ŽENA SA ŠEŠIROM (ulje)

slikanja zvanu k o l o r i z a m. Tim plošnim načinom upotrijebljene boje stvorilo se novo rješavanje oblika i prostora nazvano, za razliku od trodimenzionalnog modeliranja – m o d u l i r a n j e.

Da bi se osjetila razlika između tonskog i koloristićkog načina slikanja, uzeli smo dva slična motiva: Rembrandtov »Autoportret« i Matisseov »Portret žene sa šeširom«. Reprodukcije su postavljene jedna uz drugu da se mogu što bolje prosuđivati.

Rembrandt je slikao portret tonski. To znači: dva glavna tona, da se ograničimo samo na glavu, žuti (kapa) i crveni (lice) stupnjevao je medijem svjetla. Razvijao je žuto od njegove najviše nijanse u sredini kape, kada se žari čak do bijele boje kroz mrko narančastu i gusto smeđe nijanse, i potpunog zamiranja u crno. Slično je postupio s licem. Njegovo crvenilo je stupnjevao od svijetloružičaste, kroz site crvene i zagoreno riđe tonove do zagasito purpurnih nijansa. Tim je postigao cilj tonskog postupka: iluziju plastičnosti u slici.

Sada pogledajmo drugu reprodukciju, Matisseov »Portret žene sa šeširom«. Matisse nije slikao tonski, nego koloristički. Glavnu boju na licu on nije medijem svjetla stupnjevao da njezinim nijansama od svijetloružičasto do zagasito purpurnog – kako je to učinio Rembrandt – stvori iluziju trodimenzionalnog. Ostajući u granicama plošnog, Matisse je na mjesta gdje bi po Rembrandtovu tonskom shvaćanju trebalo da nakon svijetlocrvene boje bude njezina tamnija nijansa, stavio zelenu boju. Ta zelena boja, kako smo vidjeli u razgovoru o kolorizmu, u samoj svojoj prirodi ima određeni stupanj svjetla. Dok je ružičasta boja na licu bliža bijeloj boji (svjetlu), dotle je zelena boja bliža crnoj (tami). Matisse je iskoristio te njihove razlike i s pomoću njih plošno položenih jednu uz drugu stvorio novi sistem oblika i prostora – modulaciju i tako zamijenio Rembrandtov tonski način modelacije.

Pogledajte razlike u slikanju pojedinih detalja na ove dvije slike. Na primjer, kako Rembrandt modelira, a kako Matisse modulira nos i usta. Rembrandt postavlja sjenu kraj nosa, nad gornjom i pod donjom usnom nijansirajući crveni ton, a Matisse opet zamjenjuje sjenu zelenom bojom.

Slikanje bojama, kolorizam, traži neobično osjetljivo oko za prirodu boje. To napominjemo zato što se krivo misli da se kolorizam sastoji u množini boja, u sudarima osnovnih boja: žute, crvene i plave, toplih (onih koje idu prema žutoj) i hladnih (koje idu prema plavoj) ili u suprotstavljanju komplementarnih boja (crveno – plavo, ljubičastoplavo – žutozeleno, plavo – narančasto, plavozeleno – narančastožuto, zelenoplavo – narančastocrveno, ljubičasto – zeleno). Kolorizam se temelji na duhu valeura – profinjenom otkrivanju sposobnosti boja da bez tonskog medija svjetla govore svojim čistim originalnim jezikom.

EGIPATSKI SOKO (kamen)

SIMETRIJA

Osim nabrojenih psihičkih elemenata u slici, kipu i zgradi postoje još tri elementa za koje se može reći da su njihovi regulatori. To su: simetrija, proporcija i ritam. Oni upravljaju umjetničkim osjećajem u trenucima kada se psihičkim i materijalnim elementima stvara umjetničko djelo. Zahvaljujući njima umjetničko djelo prestaje biti vreva osjećaja i hrpa materijala, ono se kristalizira u umjetnički sistem i tako sređeno postaje prijemljivije za gledaoca. Oni likovne elemente slike, kipa i zgrade optički uravnotežuju.

Simetrija je pojava u prirodi: među kristalima, biljkama i životinjama. Karakteristična je i za tijelo i za duh čovjeka. Stvarajući pojam sredine, dijeli ih na

KATEDRALA U MAINZU

dvije jednake ili dijalektički jednake polovice. Kao što sijeće kip ovog egipatskog sokola između očiju, vrhom kljuna, kroz prsa do kandža, tako ona prolazi kroz umjetnička djela umjetnika svih vremena.

Ista ona simetrijska os koja je prošla kroz tijelo sokola prolazi i kroz ovaj umjetnički organizam koji se naziva katedrala ili bazilika. Na toj se građevini vidi da je simetrija osnovni uvjet reda koji najprvotnijim postupkom, podjelom

na lijevo i desno – omogućuje da u ovom slučaju zgradu ne gledamo kao zbrku zidova, stupova, prozora i drugih građevinskih dijelova, nego kao određeni arhitektonski sistem.

Umjetnička, likovna simetrija djeluje kao i prirodna simetrija: u cjelini. Ne zaustavlja se samo na glavnoj osi koja prolazi sredinom glavne mase zgrade, kipa ili slike, nego ulazi u svaki najmanji njezin dio dijeleći ga na lijevu i desnu polovicu.

Simetrija ulazi u svaki psihički i materijalni element likovnog djela. Vodi arhitekta, kipara i slikara da njom srede: crte, plohe, boje i volumen svoje zgrade, kipa, slike. Ide još dalje i prisiljava arhitekta da vodi o njoj računa kada zida na lijevoj strani zgrade da ne mijenja materijalni postupak na desnoj. Kontrolira kipara kada na lijevoj strani kipa kleše da karakter rada dlijeta ima dijalektičku vezu s karakterom rada dlijeta na desnoj polovici. Pazi na kist slikara da boju nanosi tako da se statika i dinamika jedne strane odrazuje u statici i dinamici druge. Ukratko: simetrija budno pazi da zgrada, kip ili slika ne postanu beskonačan niz likovnih elemenata koji nestegnuti snagom središta teku lijevo i desno

UNUTRAŠNJOST BAZILIKE

Daumier: ADVOKAT (lavirani crtež)

u beskraj ili opet da lijevo ne povuče za sobom desno, a desno lijevo, kao što se događa u govoru duševno oboljelih koji su izgubili regulator lingvističke simetrije.

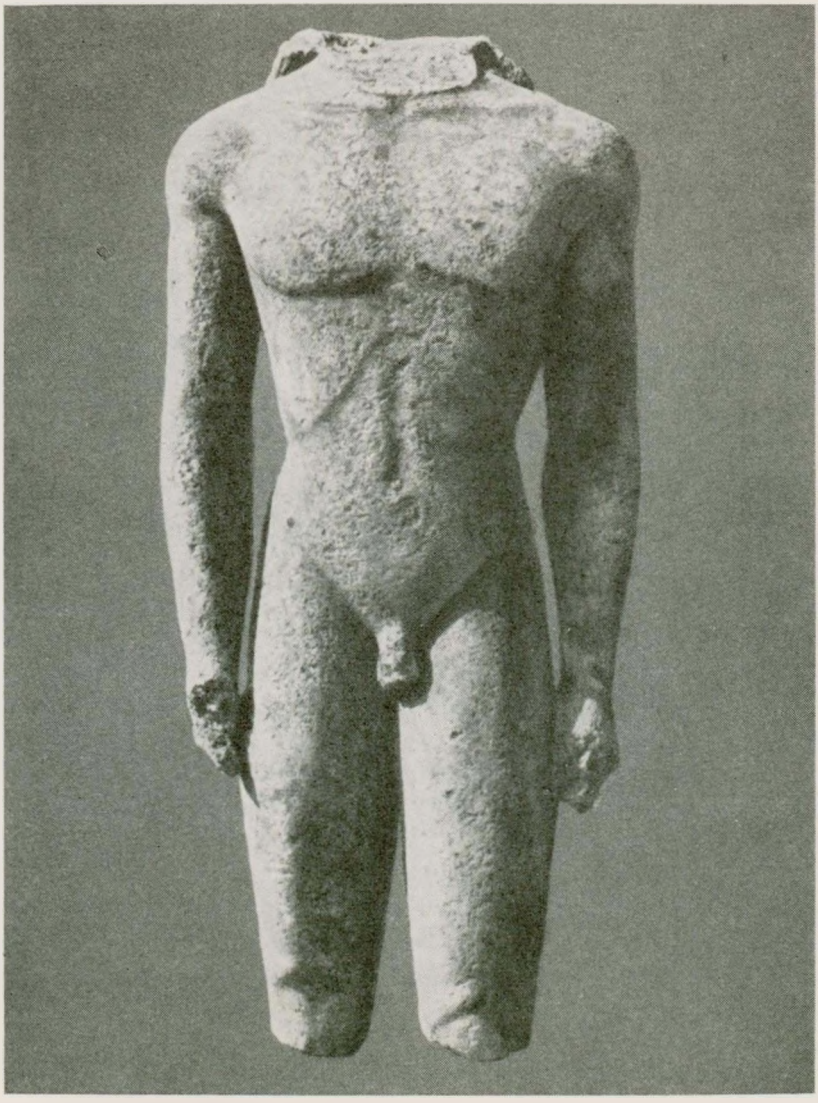
Na arhitektonskom djelu lako primjećujemo ulogu simetrije jer os teče upravo kristalografski tačno i simetrirani likovni elementi stoje poredani gotovo matematički jasno. Kod kipara i slikara koji se služe motivom simetrija nije u tolikoj mjeri uočljiva, što ne znači da je njezino djelovanje manje. Na desnoj strani knjige donosimo primjer simetrije u kipu a na lijevoj primjer simetrije u slici.

Na grčkom kipu primjećujemo tok simetrije. Ona prolazi kroz sredinu vrata, niz prsni koš, kroz razdjel između koljena i gležanja. Uloga je simetrije bila da sve crte plohe i volumena na tijelu tako sredi da se crte, plohe i volumen njegove lijeve strane optički kauzalno povežu s crtama, plohama i volumenima njegove desne strane. Simetrija je provela povezivanje na najjednostavniji način simetri-

ranja: provela je istovetnost lijeve i desne strane. Na Daumierovoj slici simetrija je provela manje uočljiv, ali ne zato manje efektan način vezivanja lijeve i desne strane, tako da je povezala dva ritmička akcenta: lijevi (glava) i desni (ruka).

Taj najjednostavniji način simetriranja karakterističan je za dijete i za ona razdoblja likovnih umjetnosti koja su se javila u djetinjstvu čovječanstva. Simetrija je prvi znak likovnog reda u dječjem crtanju. Dijete ne postavlja samo simetrično uz glavu i trup ljudskog tijela uho, ruke i noge, nego također uz crtež kuće lijevo

APOLONOV TORZO (arhajski grčki kip, kamen)



Vermeer: POGLED NA DELFT (ulje)

i desno postavlja jednak broj stabala i na njima jednak broj ptica. Tako su simetrirali prethistorijski kipari kada su modelirali svoje idole, egipatski, babilonski i asirski svoje vladare, arhajski Grci svoje Apolone.

Simetrija nije neka mrtva shema, nego od prirode u našu psihu dana prostorna konstanta koja u različitim umjetničkim individualnostima i različitim likovnim razdobljima formira različite likovne izraze. Svaki umjetnik i svako društvo imaju svoj stav prema simetriji. Umjetnici koji naglašavaju red kao temelj života naglašavaju i simetriju kao element umjetničkog reda.

Da se uloga simetrije u formiranju likovnog djela naročito slike razvila u Evropi, osobito je pomogao specijalni sistem slikarskog prostora koji je na osnovu grčko-rimskog shvaćanja (Vitruvije) stvorila talijanska renesansa (Alberti). To je linearna perspektiva na osnovu koje se predmeti prostorno sortiraju tako da ih regulira jedna središnja tačka: očište. Na tom sistemu je naslikao Leonardo »Posljednju večeru« – izrazito djelo simetrije oblika, boje i uopće prostora.

Analizirajući ulogu simetrije u slici nizozemskog slikara XVII st. Jan Vermeer van der Delfta kojoj je naziv »Pogled na Delft«, možemo opaziti da ta slika zahvaljujući simetriji – ima fiksirano središte koje upravlja rasporedom svih slikarskih i materijalnih elemenata slike: crte, plohe, boje, sjene i svjetla, odnosa akcenta i mase, strukture materije boje, poteza kista itd.

Čitava slika ima crvenkastosmeđi ton. Najsvjetlija nijansa toga tona nalazi se u sredini slike. Da pojača utisak sredine – toga mjesta kojim prolazi os simetrije, slikar je postavio dolje mali luk mosta, a lijevo i desno po jedan toranj. Kad je na desnoj strani slike postavio crne otvore kanalizacije, prozore i vrata na zidu, na lijevoj strani kao simetrijsku jeku ponovio je to crno, ali u likovima ljudi uz kanal.

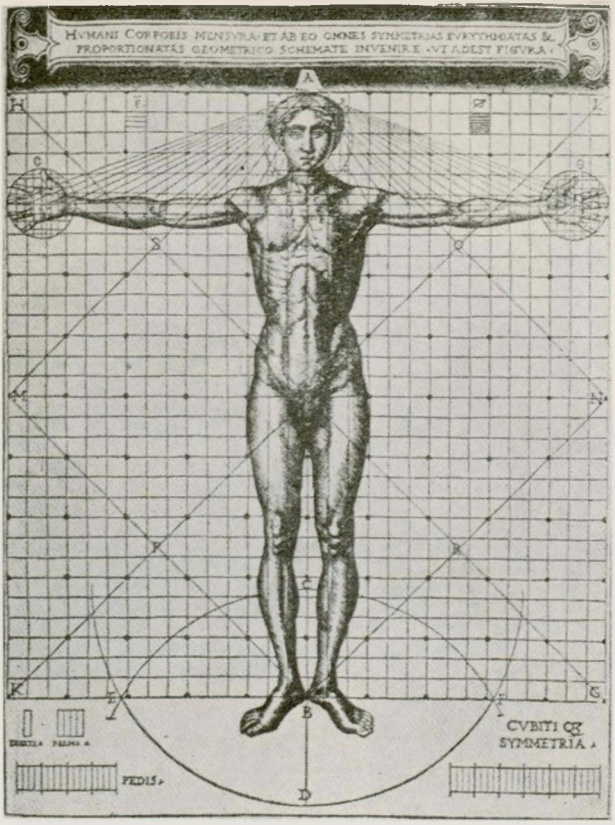
Da bi još više simetrijom učvrstio svoju sliku, Vermeer je na desnoj strani dao grupi objekata takav oblik koji će na lijevoj strani naći ravnotežu u sličnom obliku. Na desnoj strani zašiljio je oblike tornjeva, a na lijevoj strani, na obali, kao pandan tim zašiljenim oblicima, naslikao je dvije figure koje se suzuju od trupa prema glavi. Nije tražio jeku samo u oblicima tornjeva i figura, nego ju je našao i u odnosu njihovih boja.

Braque: MRTVA PRIRODA (ulje)

U mrtvoj prirodi francuskog modernog slikara Georgesa Braquea [Žorž Brak] simetrija se očituje slično kao u Vermeerovu pejzažu. Bijela vaza označuje središte slike. Pogledajmo kako je simetrija povezala karakter crta lijeve i desne strane. Paralelnim crtama nota na lijevoj strani odgovaraju paralele žica na violini s desne strane. Obli završetak trube ponavlja se u oblom završetku violine. Otvoru klarineta odgovara otvor lule. Slovo O – u riječi opus slikar je ispisao radi toga da bude simetrijska jeka obliku toga slova na zavinutoj cijevi trube. Isto tako lijevo slova LI – u natpisu Liszt – stavljena su zato da se simetrijski vežu s linijama violinskog f-ključa na desnoj strani. U boji slično: žutilo trube ima odraz u žutom notnom tekstu s natpisom Opus 5, a crvena crta na breskvi simetrijski je odjek crvenila iza nota.

Prenaglasiti prisutnost simetrije u likovnom djelu nije sretno. Stoga su baš majstori koji su imali osobito tanak sluh za simetriranje pazili da ublaže pretvrdo očitovanje simetrije upotrebom simetrijske ravnoteže ili ekvilibra. Tako je francuski slikar Paul Cézanne [Pol Sesan] na svojoj slici »Plava vaza« privukao vazu u simetrijsku os na taj način da je na desnu stranu s koje se vaza povukla u asimetriju postavio šire plohe (lišće, prozor, tri jabuke itd.) i intenzivnije boje (crvena na jabukama i u traku na zidu).

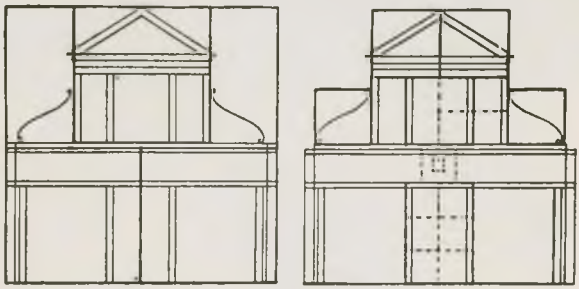
Cézanne: PLAVA VAZA (ulje)



Vitruvije: SHEMA ČOVJEKA (crtež)

PROPORCIJA

Proporcija je likovni osjećaj za psihičke i materijalne omjere u arhitektonskom, kiparskom i slikarskom djelu. Kao simetrija, i proporcija ima ulogu regulatora psihičkih i fizičkih likovnih elemenata. U slikarstvu proporcionirati znači, među ostalim, imati sluh za omjer ravnog i ovalnog u toku crte, za visinu i širinu plohe, za gradiranje svjetla u clairobscuru ili za visinu i dubinu svjetla u tonskom slikarstvu. U kiparstvu i arhitekturi proporcionirati znači imati sluh za odnose oblika: punih i šupljih, uzdignutih i uleknutih, svjetlih i zasjenjenih, statičkih i dinamičnih, i napokon, za odnos detalja i cjeline, cjeline i detalja, da jedno drugom likovno organski služi.



CRKVA SANTA MARIA NOVELLA

Na prošloj stranici vidjeli smo crtež čovjeka postavljenog u geometrijske likove. Pogledamo li pažljivije tu konstrukciju, načinjenu po zamisli starog rimskog arhitekta Vitruvija, vidjet ćemo da je ljudsko tijelo dijagonala jednog kvadrata i da se oko ispruženog dlana može opisati krug. Takvu želju da harmoniju dijelova ljudskog tijela objasne geometrijskim omjerom poznavali su već Egipćani, vidjevši u dužini prsta osnovnu mjeru kojom se mogu konstruirati ostali omjeri tijela. Grci su osnovnu mjeru tražili u dužini glave (kipar Poliklet na svom kipu »Kopljonoša«), umjetnici srednjeg vijeka u dužini razmaka od kraja nosa do završetka brade (arhitekt Villard de Honecourt [Vijar d Onekur]), u stavljanju cijele dužine ljudskog tijela u kvadrat (Vitruvije) ili u krug (Leonardo da Vinci).

Harmonije ljudskog tijela u geometrijskim odnosima tražili su u svom stvaranju mnogi slikari i kipari u raznim epohama, naročito u onima koje su bile pod velikim utjecajem matematike (Grčka: Pitagora i Euklid, renesansa: Luca Paciolli [Pačoli]).

Geometrijska se proporcija od svih vrsta likovne umjetnosti najviše afirmirala u arhitekturi. Njom su stvoreni piramidalni egipatski oblici, kockasti oblici babilonski, trokutasti grčke i kružni rimske arhitekture. Naša reprodukcija Albertijeve fasade firentinske ranorenesansne crkve pokazuje idealan tip arhitekture na principu geometrijske proporcije.

Kao što je Alberti geometrijskim omjerima sagradio svoju fasadu, tako je J. Vermeer istim postupkom naslikao svoj interieur a B. Bonnard [Bonar] svoj pejzaž ulice sa psima. I jedan i drugi postigli su utisak proporcije savršeno usklađujući male kvadrate s većima.

Vermeer: SOBA (ulje)

Osnovni zakon slikarstva sastoji se u stvaranju proporcionalnih odnosa među bojama. Ta, da je tako nazovemo koloristička proporcija, diktira slikaru da uskladi dubinu i visinu pigmenta pojedinih boja. To se ne postizava materijalno: dodavanjem čišće boje iz tube, nego psihološki: u prvom redu određivanjem širine i visine parcela u kojima jedna boja leži prema drugoj. Čitava slika francuskog slikara Pierra Bonnarda »Ulica« nije u svojoj biti drugo nego revija kolorističkog proporcioniranja, nalaženje sklada boja u dobro odmjerenim odnosima parcela boja.

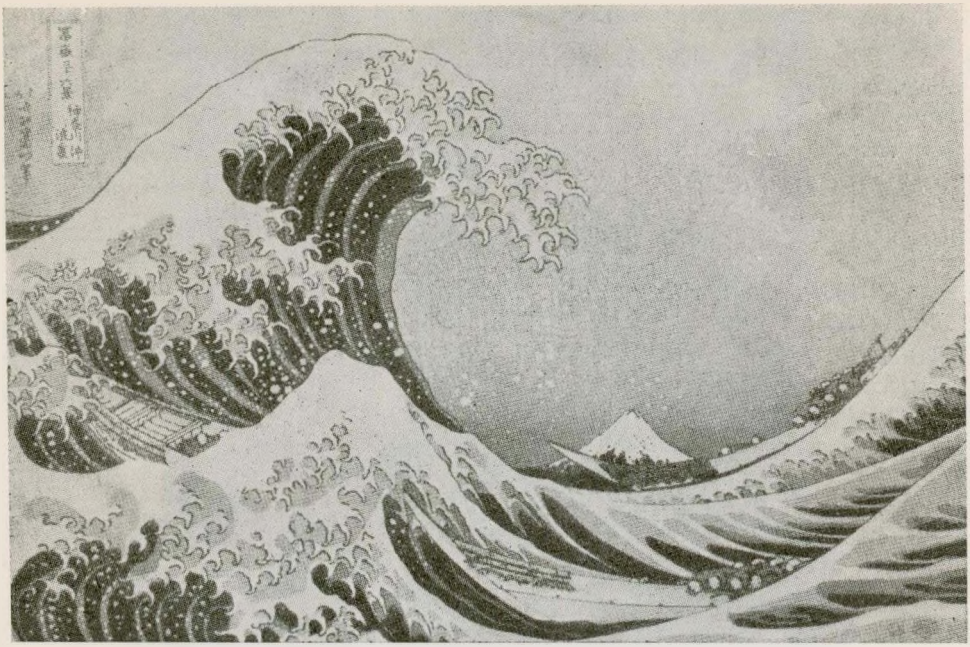
Uz geometrijsku proporciju postoji i emocionalna proporcija. Njom se služe umjetnici koji ne nalaze svoj regulator u misli, nego u osjećaju ili instinktu (djeca, prethistorijski umjetnici, el Greco, Rubens i dr.) jer, kako je rekao jedan veliki francuski književnik XVII st., ima zakona srca koje razum nikada neće moći shvatiti.

Bonnard: ULICA (ulje)

Van Gogh: ČEMPRES (ulje)

RITAM

Došli smo do trećeg likovnog regulatora koji se naziva r i t a m. Dok simetrija i proporcija nalaze svoju podlogu u svjesnom, gotovo u racionalnom dijelu umjetnikove svijesti, ritmu je korijen u elementarnom osjećaju, tako reći, podsvjesnom dijelu umjetnikove ličnosti. Dok simetrija i proporcija reguliraju likovno djelo statično, ritam ga regulira dinamično. Ritam je najdirektnija projekcija umjetnikove ličnosti. On je puls zgrade, kipa, slike, grafike ili crteža. Po velikom originalnom ritmu poznaju se veliki originalni umjetnici (Michelangelo, Caravaggio, Rubens, Toulouse Lautrec, van Gogh [v. Gog]). Falsifikatori umjetničkih djela često uspijevaju vješto imitirati sve elemente slike ili kipa. Ritam nikada.



Hokusai: VAL (drvorez u boji)

Originalan ritam pojedinog umjetnika očituje se najsnažnije u njegovom crtežu: crta teče, moglo bi se reći, slijedeći put nervne krivulje crtača. Ritam se očituje također i u potezu kista pri slikanju i odaje karakter osjećaja i misli slikara.

Biti majstor ritma znači imati sluh za pravilno izmjenjivanje suprotnih dionica u likovnim elementima: u crti i boji (slikarstvo), u obliku (kiparstvo, arhitektura). U crti: sluh za izmjenjivanje kratkog i dugog, uskog i širokog, naglog i polaganog, blijedog i tamnog itd.; u boji: sluh za izmjenjivanje visokog i niskog, kompaktnog i raskomadanog, rijetkog i gustog, muklog i sjajnog itd.; u obliku: sluh za izmjenjivanje naglašenih i nenaglašenih dijelova kipa ili zgrade. Bez ritma osjećaj za simetriju i proporciju bio bi mrtva shema. Ritam oživljava ono što je simetrirano i proporcionirano.

Radi prikaza uloge ritma u slici uzeli smo dvije slike kojima je motiv različan. Jedan je krajnje dinamičan: val, a drugi krajnje statičan: planina. Prva je slika djelo japanskog slikara XVIII st. Hokusaïa, a druga P. Cézannea. Upotrebljavamo ih da bismo pokazali kako mnogi ljudi krivo shvaćaju pojam ritma. Mnogi će reći da je ritam u Hokusaïjevu valu snažniji nego u Cézanneovoj planini. Treba biti jako oprezan pri ocjenjivanju ritma u slici i kipu. Prvo, gledaoca ne smije zavesti motiv slike ili kipa. Treba biti na čistu: iako neka slika ili kip ima dinamičan ritam u motivu, ipak još ne znači da odmah imaju i dinamičan ritam u likovnom

tekstu: u likovnim elementima – crti, boji ili obliku. U crtama, bojama i oblicima nekog slikara ili kipara može biti likovno dinamičnijeg ritma kada slika ili modelira čovjeka kako spava nego u crtama i bojama ili oblicima nekog slikara ili kipara koji slika ili modelira čovjeka kako trči. Ritam nije isto što i gesta i grimasa, ukratko pokret u motivu. Ritam je osjećajna projekcija slikara ili kipara u same likovne elemente. Karakter tih elemenata otkriva njegovu ličnost: njegovo disanje, koračanje, misaonu krivulju, zbunjenost, naglost, osjećajni tok – koncentraciju, odmjerenost.

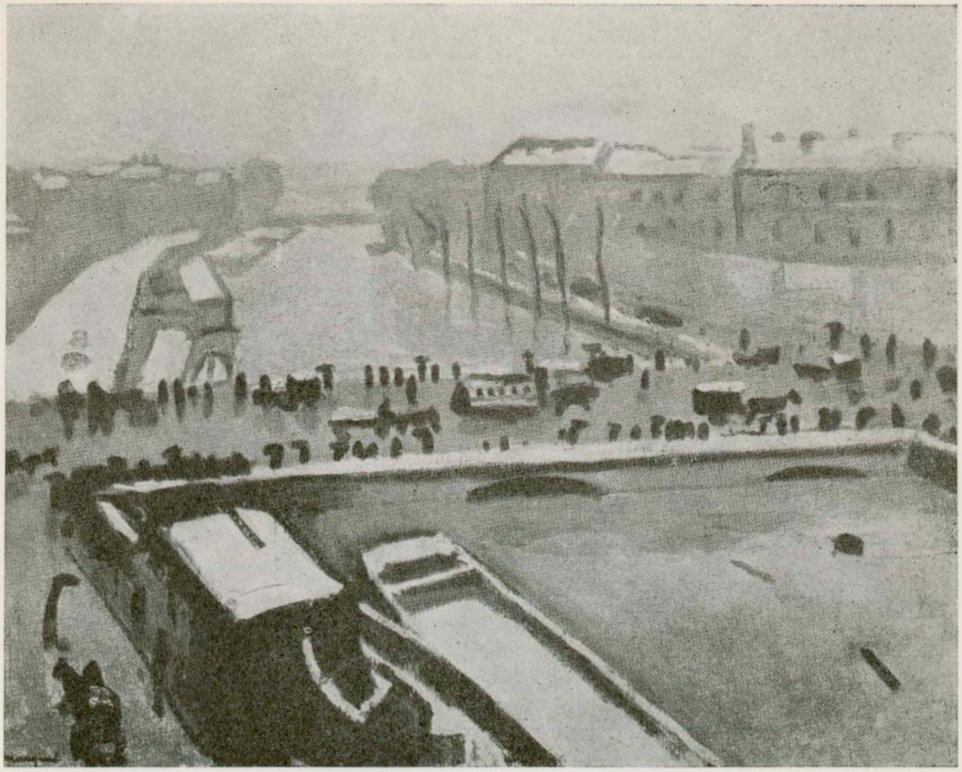
Zato u Cézanneovu statičkom motivu planine ima isto toliko ritma koliko u Hokusaïjevu dinamičkom motivu vala. Ritam – to je način kako se i kod jednog i kod drugog slikara spajaju izdignuti i spušteni dijelovi crta i kako sparuju široke i uske parcele boja.

Na kraju razgovora o regulatorima likovne kreacije treba naglasiti da u svakom likovno vrijednom djelu regulatori žive dijalektički: simetrija i proporcija disciplíniraju ritam, a ritam njih oživotvoruje.

Cézanne: PLANINA SAINTE-VICTOIRE

Pojedinim umjetnicima ritam je bio osnova njihova likovnog izraza. Njihov odnos prema svijetu bio je u znaku odupiranja i borbe. Moglo bi se reći da ma što oni slikali ili modelirali, oni zapravo likovnim sredstvima govore o tom svom odnosu prema svijetu. Najbolji primjer je Michelangelo. Odupirući se i boreći se sa svijetom svoga vremena, modelira »Roba« – skulpturu gotovo autoportretskog karaktera. Ritam – to je dijagram napetog odnosa: Michelangelo – svijet, simboliziran u ovoj skulpturi gestama roba koje se mučno probijaju u visinu, oslobođenju.

Michelangelo: ROB (kamen)



Marquet: MOST NA SEINI (ulje)

PROSTOR

Kad pogledamo ovu sliku francuskog modernog slikara A. Marqueta [Markè] kojoj je naziv »Most na Seini«, ona nam kao prvi utisak pruža ljepotu: kako je tok te pariske rijeke naslikan duboko u daljinu.

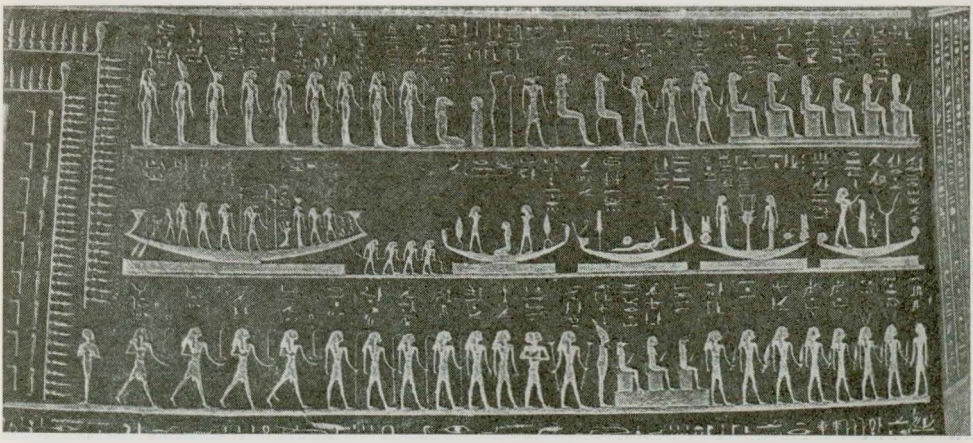
Da slikari mogu stvarati takvu iluziju dubine nekog pejzaža i da mogu u njemu poredati figure u tako pravilan niz, trebalo je da prođu stoljeća i stoljeća. Povijest likovnih umjetnosti pokazuje da su različite epohe imale različite predodžbe o prostoru i da su upotrebljavale svaka svoju specijalnu metodu kojom su svoj likovni osjećaj crte, boje i volumena izražavale u svijetu dvodimenzionalnog ili iluziji trodimenzionalnog.

Prethistorijski crtež: ŽIVOTINJE

Ako sjedimo uz dijete koje tek počinje crtati, opazit ćemo da prvih dana u njegovu crtežu nema ni traga prostornim oznakama iluzije dubine i nizu poredanih figura kako smo to malo prije vidjeli kod Marquetova pejzaža. Dijete ne samo da nije sposobno da ostvari iluziju trodimenzionalnog prostora poput ovog slikara nego nije sposobno, u prvom razdoblju svog crtačkog razvoja, čak da poreda figure u pravilan niz po plohi papira. To će ono postići tek s razvojem.

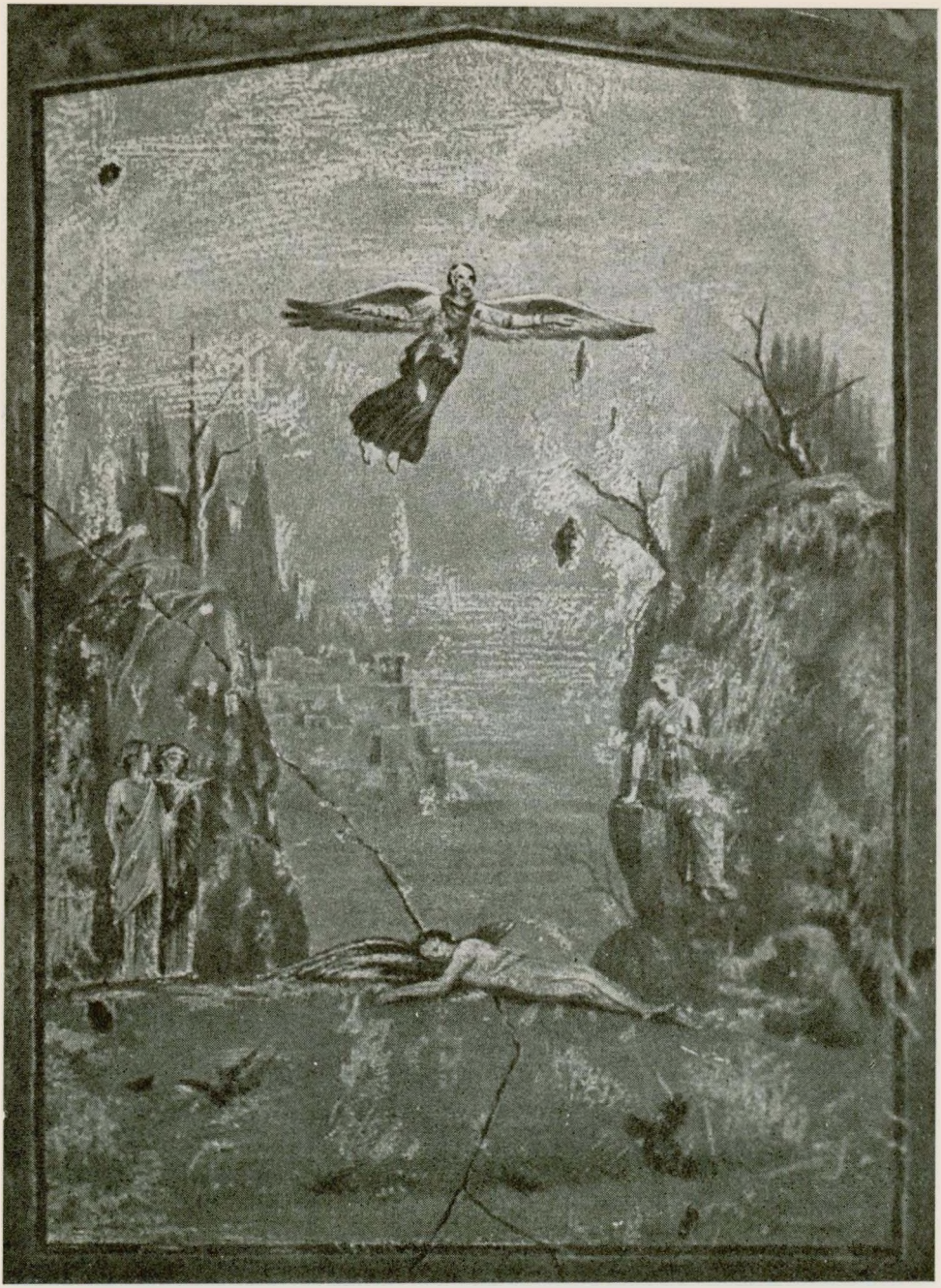
Ni prvi crteži u djetinjstvu čovječanstva, u prethistoriji, nisu poznavali iluziju dubine ni poredavanje figura u niz. Usporedimo li ovu prethistorijsku sliku bizona s Marquetovim pejzažom, vidjet ćemo veliku razliku. Prethistorijska slika nema iluziju dubine, plošna je. Na njoj figure životinja, za razliku od Marquetovih ljudi i životinja, nisu poredane u pravilan niz, nego su crtane ispremiješano – ima ih koje su crtane u jednom smjeru, vodoravno, i drugih koje su crtane u drugom smjeru, vertikalno. Neke su dapače ušle u tu sliku kosim položajem. Takav način prikazivanja naziva se k o n g l o m e r a t. Jedan od razloga zašto djeca i prethistorijski crtači donose svoje likovne predodžbe na način konglomerata jest i njihovo nepoznavanje sistema ili tačnije: zakona kadra. Nemaju izrađen pojam o slici kao plohi ograničenoj omjerima visine i širine, ponajmanje pojam o utjecaju formata na sam prikaz u njemu.

Da bi sredili ispremiješanost figura u konglomeratu, slikari starog Egipta, Babilona i Asirije, Krete i Mikene poslužili su se najjednostavnijim načinom prostornog reda: metodom plošnog n i z a n j a figure do figure. Taj način kojim pored tih ranih civilizacija također sređuju svoju prostornu likovnu predodžbu djeca, primitivci i naivci – trajao je u toku cijelog starog vijeka sve do V st. prije naše ere. U to su doba slikari u Grčkoj željeli stvoriti iluziju prostorne dubine. Nisu se zadovoljavali kao egipatski slikari da slikaju jednu grupu figura iza druge na taj način da ih slikaju kao jedan niz iznad drugog niti da slikaju, na primjer, bazen u vrtu tako da plošno nacrtaju četverokut bazena i stabla položena oko njega jedna vodoravno, druga okomito. Htjeli su iz dvodimenzionalnog prijeći u iluziju trodimenzionalnog prostora.



Egipat: NIZ LJUDI NA SARKOFAGU (kamen)

Egipat: BAZEN U VRTU (tempera)

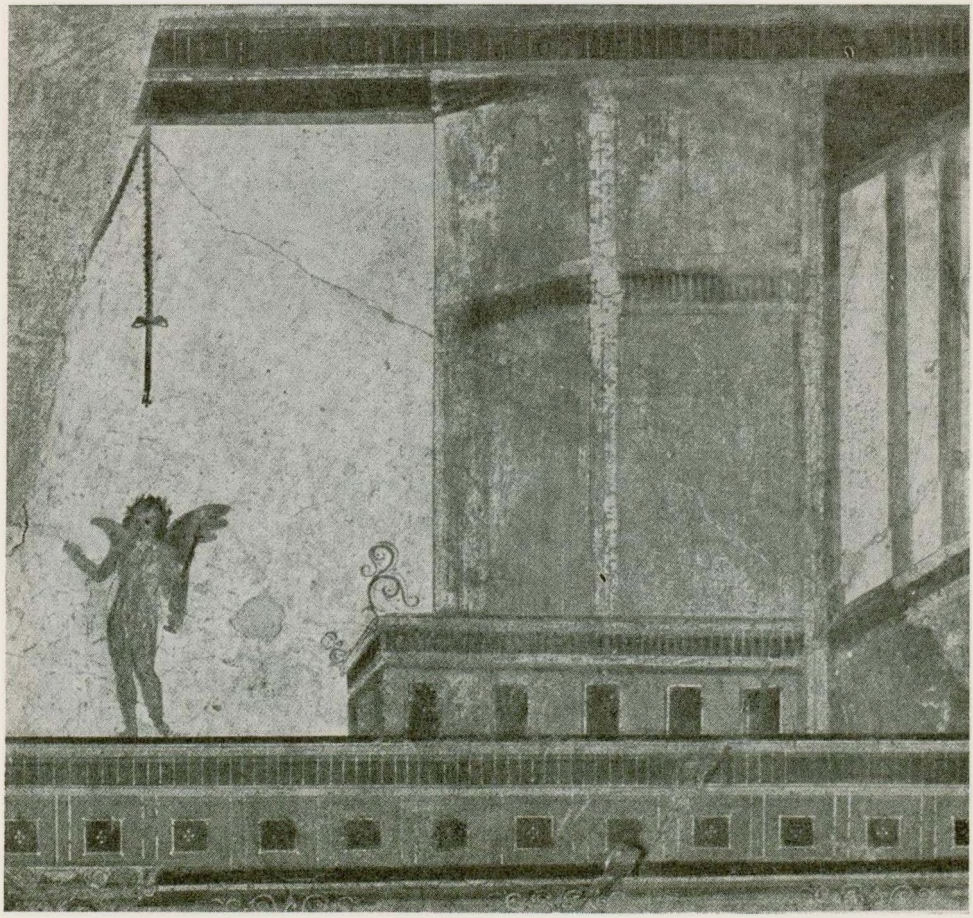


POMPEJANSKA FRESKA

Kako je izgledala iluzija trodimenzionalnosti u grčkom prostoru, možemo donekle naslutiti po rješavanju prostora na slikama starih rimskih slikara koji su ga naslijedili od Grka. Kako vidimo na ovoj freski, dogodilo se nešto novo u odnosu na stari egipatski način slikanja prostora. Kao prvo: dogodila se promjena u figurama. Nisu dvodimenzionalne (plošne), nego su trodimenzionalne (volumenozne).

Kao što je kistom zaoblio figure, rimski je slikar zaoblio stijene, kamenje, stabla i grad je učinio u daljini plastičnim. Postavivši lijevo i desno dvije velike stijene kao dvije kulise a iza njih u manjoj dimenziji grad, slikar je na slici kao scenograf u kazalištu, postavljajući u prvi plan dva krila kulise preveo oko gledaoca iz dvodimenzionalnosti u iluziju trodimenzionalnosti, da gleda: u dubinu. Kako je nalik na pozornicu, takva metoda rješavanja prostora može se nazvati metodom pozornice.

POMPEJANSKA FRESKA

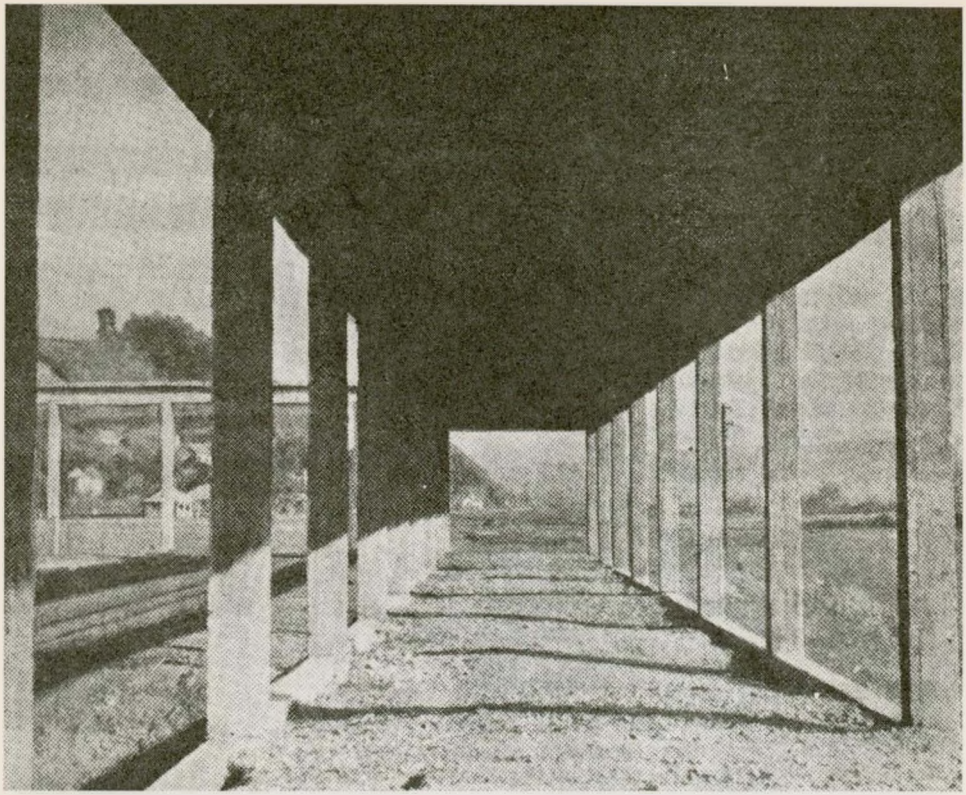


SREDNJOVJEKOVNA MINIJATURA

S propašću Rimskog Carstva prestala je i metoda rimskog rješavanja slikarskog prostora na principu pozornice. Narodi koji su počeli stvarati slikarstvo srednjeg vijeka imali su slikarsku predodžbu prostora u mnogo čemu sličnu likovnoj predodžbi djece i civilizacija iz djetinjstva čovječanstva, o kojima smo malo prije govorili. Zato se na minijaturama, zidnim slikama, tapiserijama i reljefima srednjovjekovnih umjetnika opet pojavljuje dvodimenzionalno, a ne trodimenzionalno shvaćanje prostora.

Slikari su renesanse među ostalim oblicima preporođivanja likovnih umjetnosti, oslanjanjem na grčku i rimsku umjetnost, željeli preporoditi i srednjovjekovno shvaćanje likovnog prostora. To su učinili tako da su nastavili rimsku metodu pozornice. Jedan od njih, Cennino Cennini [Čenini], preporučivao je da se prostor načini postavljenjem nacrtanog kamenčića koji predstavlja stijenu u prvom planu. Paolo Ucello [Učelo] je u svojim slikama bitaka koso nagnutim stranama kompozicije prema središtu slike stvarao iluziju dubine, a Piero della Francesca se u svojoj knjizi »De prospectiva pingendi« perom a u ovoj svojoj slici »Portret Biance Sforze, vojvotkinje od Urbina«, kistom zauzimao za dubinu prostora na principu dubinskog stupnjevanja oblika prirode svedenih na počela koja imaju u geometrijskim tijelima.

Dela Francesca: BIANCA SFORZA (tempera)



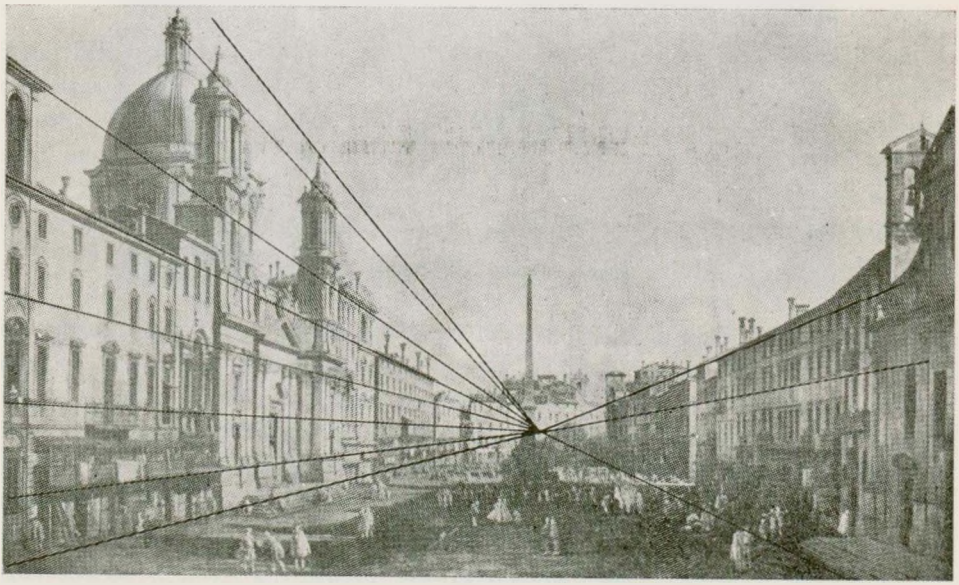
HODNIK SA STUPOVIMA (fotografija)

Iskorištavajući u prirodi optičku pojavu (kako pokazuje naša fotografija natkrivenog hodnika) da se predmeti smanjuju (na našoj fotografiji stupovi), renesansni umjetnik Leon Battista Alberti konstruirao je tzv. optičku piramidu. Taj geometrijski sistem koji omogućuje veliku mjeru iluzije dubine trodimenzionalnosti u slici, sastoji se u tom da je osnova položene piramide četverokut okrenut prema gledaocu a vrh se piramide nalazi na zamišljenom horizontu u tački zvanoj tačka nedogleda. Iz te tačke polaze crte (rubovi zamišljene optičke piramide) prema uglovima četverokuta koji je zapravo format slike koju slikar slika. Sve se crte na okomitim stranicama piramide to više skraćuju što su bliže tački nedogleda, a sve se crte na vodoravnim stranicama piramide sužavaju što su bliže tački nedogleda.

Budući da je osnovan na sistemu prostornih promjena linije, taj se sistem zove i linearna perspektiva. Njim je Leonardo da Vinci naslikao »Posljednju večeru«, Rafael »Atensku školu« i Bernardo Bellotto, kako vidimo, sliku »Piazza Navona u Rimu«.

Bellotto: PIAZZA NAVONA U RIMU (ulje)

Bellotto: PIAZZA NAVONA U RIMU (lincarna perspektiva)

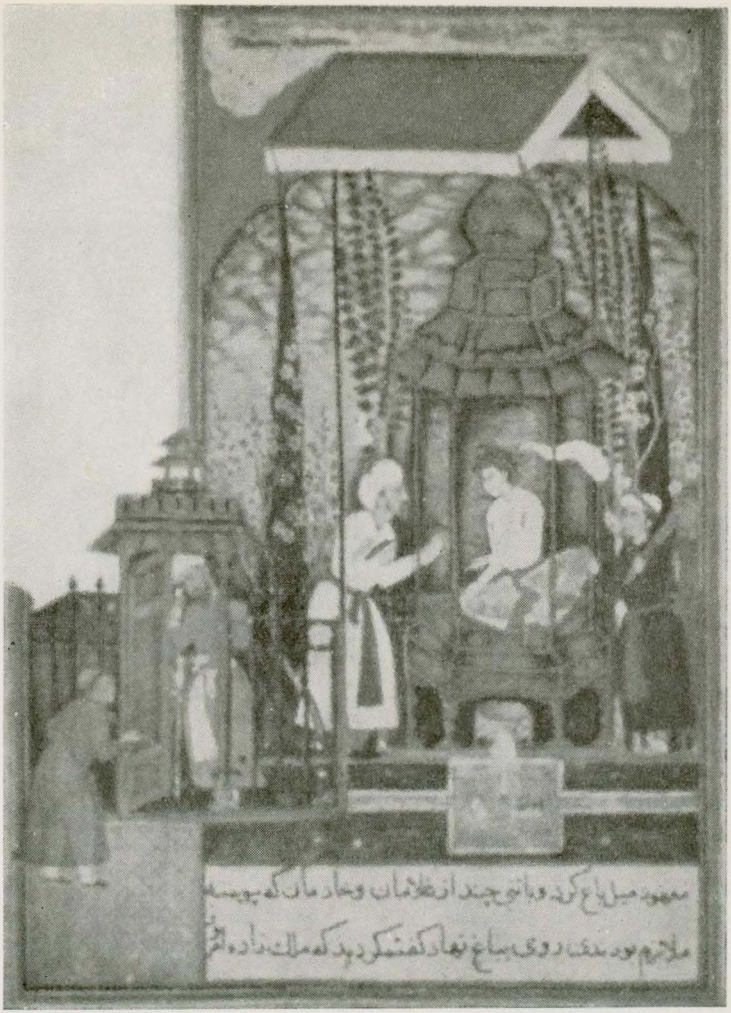


Horoshige: PUTNICI U MAGLI (drvorez u boji)

Različiti oblici rješavanja likovnog prostora koje smo pratili nisu neki mrtvi obrasci. Kao crtež, boja ili oblik, i oni su izraz stanja likovnog duha u različitim mentalnim stupnjevima umjetnikovim i u različitim društvenim epohama. Prethistorijski konglomerat ili linearna perspektiva francuskih slikara za vrijeme Luja XIV ili atmosferska perspektiva slikara na početku vlade Luja XV likovni su indikator različitih stanja individualnih i društvenih svijesti: u vrevi, u redu ili fluidnosti.

Izvan Evrope postoje drugi tipovi slikarskog prostora. Stari indijski slikar slika takozvanom »indijskom perspektivom«. Ona se sastoji od dva horizonta i nema jednu središnju tačku u koju se, kao u Evropi (gdje slikari slikaju na jednom horizontu i usredotočuju u jednu tačku) usmjerava opadanje visina okomica i ukošavanje vodoravnih linija. Oni to čine zato da se postigne filozofski i religiozni vizuelni učinak, kako kaže jedan povjesničar umjetnosti: »Umetanje svog ja među stvari« za razliku od evropskog vizuelnog naučnog učinka koji kod gledaoca stvara obratan dojam: »suprotstavljanje stvarima«.

Za slikare Dalekog istoka slikarski prostor predstavlja ideju neograničenog, beskonačnog. Njihov se prostor odmata dužinom makenoma (dugačke slike) u nepreglednost ili visinom kakenoma (visoke slike) u beskraj. Korijen te koncepcije nalazi se u omiljelom budističkom uživanju u Praznom. Ukratko: evropski slikarski prostor je racionalno – optički, a kineski i japanski emocionalno - simbolički.



PERZIJSKA MINIJATURA (akvarel)

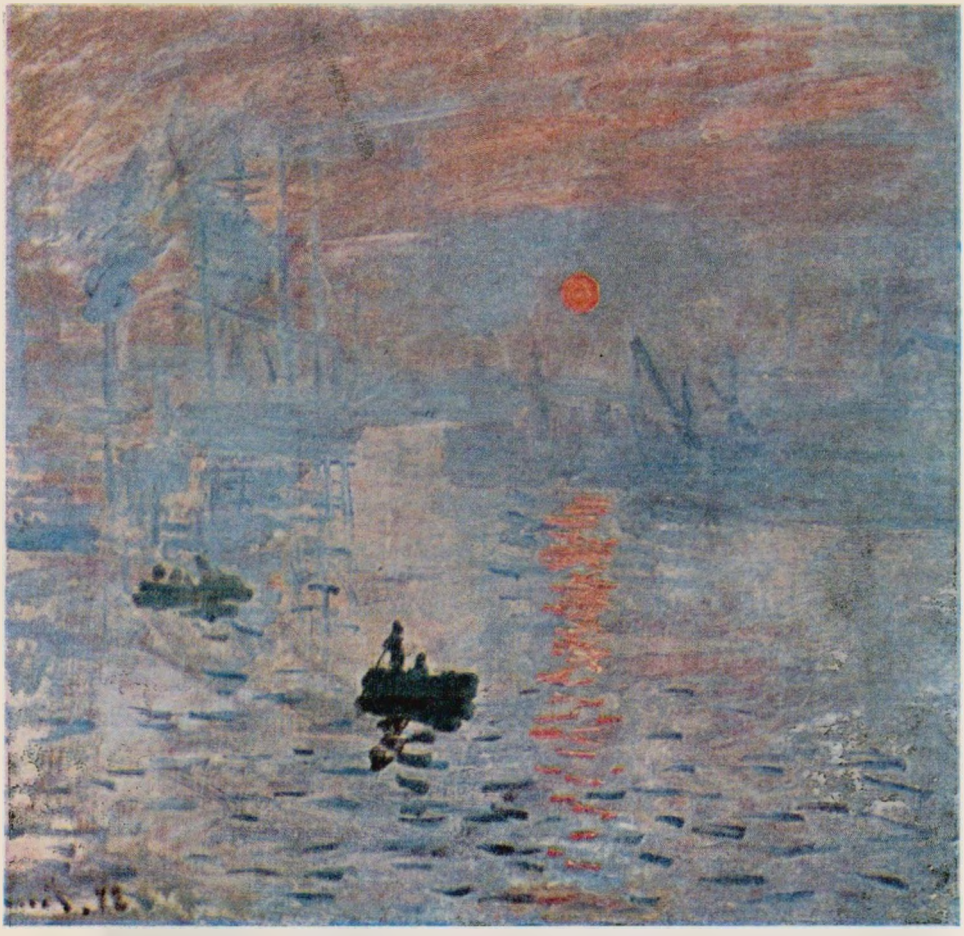
Moralne koncepcije koje su stigle u Kinu pod imenom Ch'an i u Japan kao sekta Zen, stvorile su koncepciju slikarskog prostora: Spajanje svih bića i predmeta u jedinstvo. Kineski pejzaž (Shan-Shui) s naročitom vrsti slikanja brda i vode postizava estetski pendant tim etičkim principima o jedinstvu bića i predmeta, o stapanju svega u Jedno, o Praznom i Beskonačnom – tim što je u periodu Sung ostvario slikarski prostor koji i estetski i tehnološki izražava etičku koncepciju sekte Zen. Slikar spaja fluid duha s fluiditetom specijalne kineske slikarske tehnike: tuša kako kaže slikar Tschung Haoa (X stoljeće): »Duh, harmonija, misao, atmosfera, kist, tuš«.

Van der Velde: JEDRENJACI (ulje)

Nakon renesanse, u XVII st. naročito u Nizozemskoj, slikari su rješavali prostor novom metodom. Njezin sistem iluzije trodimenzionalnosti ne sastoji se u smanjivanju veličina linija kao sistem renesansne linearne perspektive, nego se osniva na promjeni intenziteta linija i intenziteta boja. Ta njihova iskustva nastavili su J. L. Moreau [Moró] u XVIII i C. Corot [Koró] u XIX st.

Pogledajmo kako Corot popuštanjem intenziteta crte i tona boje postizava iluziju trodimenzionalnosti prostora, dubine. Crte na stablima lijevo u prvom planu tvrde su i jasne, crte na stablima u drugom planu slike kraj kuća na drugoj obali rijeke meke su i mutne. Slično postupa s bojom. Majstorskim osjećajem za boju on u prvom planu daje zelenoj boji težak, tamnozeleni ton koji prelazi gotovo u crno, a u drugom planu daje joj lak svijetlozeleni ton koji prelazi gotovo u plavo. Da stvori sliku još dubljom u prostoru, Corot gradira i crvenu boju. Daje joj u prvom planu tamnocrveni ton na okovratniku djevojke s lijeve strane slike i na kapi ribara u čamcu s desne strane slike, a u drugom planu daje joj svijetlocrveni gotovo ružičasti ton na krovovima kuća na drugoj obali. Slično kao Corot slikali su polovicom XIX stoljeća u Francuskoj slikari takozvane »Barbitonske škole«. Njihovi motivi bili su slični Corotovim; slikali su prirodu u raznim oblicima sunčeve svjetlosti. Tako su se istakli: Th. Rousseau, slikar atmosfere šuma i plandišta, Diaz, slikar šikara i sitne vegetacije i naročito Daubigni, bez sumnje najosjetljiviji za blijeđenje daljine na livadama i barama.

Corot: NA RIJECI (ulje)



Monet: L'IMPRESSION (ulje)

Ako svjetlo u želji za stvaranjem iluzije dubine slike ne gradira boju u njezinu tonu, nego je potpuno zamijeni drugom bojom, onda ne govorimo više o tonskoj atmosferskoj perspektivi kao kod Corota, nego o koloristićkoj perspektivi. Njom su se služili impresionisti u drugoj polovici XIX stoljeća. Kako pokazuje slika impresionista C. Moneta [Monè] zvana »Impresija«, iluzija dubine postignuta je modrom atmosferom obale koja je pod utjecajem sunčeva svjetla izgubila lokalni ton, sunčevo svjetlo ju je preobrazilo u atmosferu karakterističnu za taj dio dana. Crvena je boja sunca prvi plan slike po svom optičkom djelovanju povukla naprijed, a plava boja obale po svom optičkom djelovanju potisla natrag drugi plan.

Sposobnost jednih boja da vuku planove slike naprijed (žuta i crvena) a drugih da vuku planove slike natrag (plava i zelena) osobito su iskoristili oni moderni slikari o kojima smo već govorili u poglavlju o kolorizmu. Kao što je, na primjer, Matisse slikajući modulacijom portret žene sa šeširom bojom nadomjestio Rem-

brandtovu tonsku modelaciju, tako je G. Braque [Brak], kako pokazuje ova reprodukcija, na istom principu kolorizma riješio svoj pejzaž. Da bi izbjegao modelaciju kojom su slikali slikari atmosferske perspektive poput Corota, Braque je postigao prostorni osjećaj, iluziju naprijed-natrag na taj način da je crvenoj i žutoj boji dao ulogu da akcentuiraju svjetla (prednji plan slike), a zelenoj i modroj boji da akcentuiraju sjene (drugi plan slike).

Ta metoda rješavanja prostora posve optičkim djelovanjem samog sastava boje može se nazvati metodom prostornog kolorizma. Njoj je osnova, kako smo vidjeli, metoda modulacije primijenjena na problem prostora, u namjeri da se iluzija trodimenzionalnosti stvorena poput modelacije zamijeni dvodimenzionalnim slikanjem. Treba naglasiti: koloristićkom prostoru nije bitna želja da stvara iluziju trodimenzionalnog prostora, on ostaje u dvije dimenzije, plošan, u svijetu čiste boje.

Stvaranjem koloristićkog prostora slika je dobila na intenzitetu jednako vizije kao i tehnike ili da jednostavnije kažemo: postala je življa. Moderno slikarstvo je velik dio svojih težnja baš koncentriralo na ispitivanje boje i njezinog originalnog karaktera da formira sama prostor.

Braque: PEJZAŽ (ulje)

Gris: MRTVA PRIRODA S BISTOM (ulje)

Za slikare koji su slikali metodom linearne ili atmosferske (uključujući impresionističku) perspektive i metodom koloristićkog prostora možemo naći zajedničku karakteristiku: svi su slikali svoju prostornu predodžbu (izuzevši djece i ranih likovnih kultura) – s jedne tačke stajališta. No početkom našeg stoljeća slikari kubisti uveli su novu metodu rješavanja prostora. Mjesto da objekt slikaju s jedne tačke stajališta, oni su ga počeli slikati s više tačaka stajališta. Takva prostorna metoda naziva se p o l i p e r s p e k t i v a.

Kao primjer donosimo sliku kubista Juana Grisa [Hvan Gri] »Mrtva priroda s bistom«. Dok je slikao bistu, slikar je imao tačku stajališta u visini očiju, a dok je slikao stol i gitaru, imao je tačku stajališta ispod visine očiju. U svom sistemu poliperspektive kubisti idu i dalje pa istovremeno slikaju glavu u anfasu i u profilu itd.

Metoda poliperspektivnog rješavanja prostora prisutna je i kod djece, kako smo rekli, na početku njihova razvoja u tzv. razdoblju »intelektualnog realizma«, kada crtaju ono što o predmetu znaju, a ne samo što na predmetu vide (miješanje planova, rendgenizam i druge prostorne oznake dječjeg crteža).

Vidjeli smo kako su kubisti umnažanjem tačaka stajališta stvorili prostornu metodu koja je prekinula sa starim uzorkom gledanja ostalih prostornih metoda

osnovanih na promatranju s jedne tačke. Njihovi suvremenici slikari nadrealisti išli su još dalje. Ukinuli su svaku ulogu jedne tačke ili više tačaka stajališta pri sistematiziranju prostora. Mjesto njih upotrijebili su novi regulator, imaginaciju. Gledan, umjesto s jedne ili s više tačaka, s tačke fantazije – nadrealistički prostor osniva se na slobodnom vezivanju crta, boja i oblika diktiranom logikom fantazije. Ta je logika slična onoj koja ravna optikom sna, halucinacije i ostalih stanja duha u ekstazi i transu. Nadrealist principom asocijacija: više ili manje objašnjivim kapricama podsvijesti – komponira svoje irealne ansamble od metamorfoziranih elemenata vizuelnog realnog svijeta.

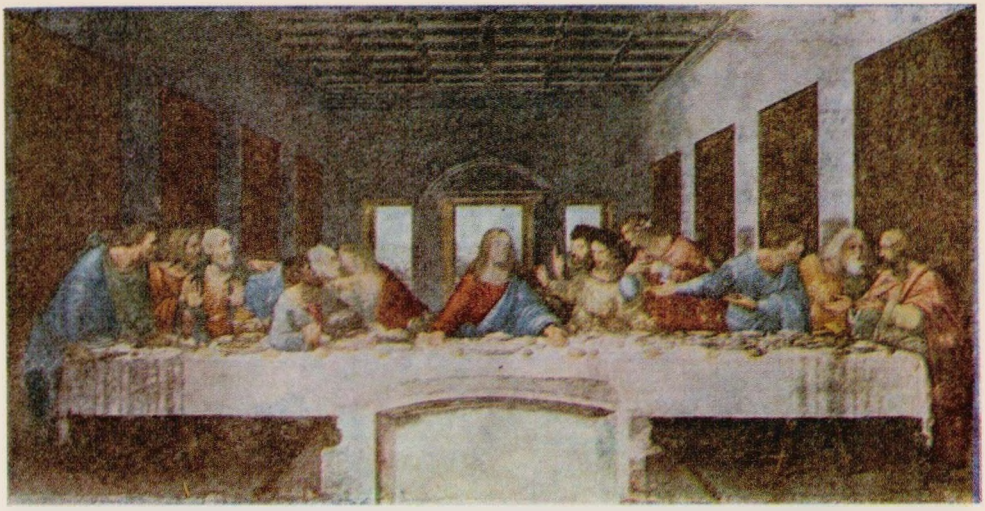
Rješavajući na taj način prostor i koristeći se optičkom novosti koja može nastati fantazijskim spajanjem bjeline konjske glave i bjeline seoskog puta ili spajanjem paralela u sunčevoj zraci i stabljika slame na kućnom krovu, M. Chagall stvorio je elementima realnog prostor nadrealnog.

Chagall: SELO I JA (ulje)

Jedan od preteča modernog slikarstva, naročito tašizma, Vasilij Kandinski, smatra da svaka boja ima svoju ćud. Piše da boje mogu biti: bučne, pompozne, misaone, sanjive, oprezne, duboko ozbiljne, zlobne, s uzdisanjem za slobodom, s dubokom tugom, s povjerljivom i ustrajnom snagom, s blagom milinom, s tvrdoglavim samoupravljanjem, s nestalnošću, i osjećajnošću ravnoteže.

Prostor slike Kandinskoga »U crnom krugu« nastao je spajanjem i suprotstavljenjem raznih ćudi boja koje je opisao. Taj postupak koji prekida vezu s tradicionalnim shvaćanjem boje istodobno prekida vezu s tradicionalnim poimanjem prostora. Taj se novi postupak, po riječima Kandinskoga, osniva na jednoj vrsti muzičkog apela boja. (Vidi o tom Marcel Arland, »Chronique de la peinture moderne«, ed. Corrêa, Paris, 1949, str. 113. i 114).

Kandinski: U CRNOM KRUGU (ulje)



Leonardo: POSLJEDNJA VEĆERA (freska)

KOMPOZICIJA

Kada književnici pišu neku veću cjelinu: roman, putopis ili dramu, često se služe bilješkama koje su načinili ranije. Tako rade i likovni umjetnici. Njihove bilješke koje su često samo pet-šest poteza olovke, kista ili desetak kvržica gline, plastelina nazivamo croquis (kroki). Taj izraz znači: minimumom materijalnih sredstava ostvaren maksimum likovno bitnog što neki predmet ili biće sadrži u svojoj crti, boji ili volumenu. Van Gogh piše: »Budući da efekt ne traje dugo, prisiljen sam da slikam brzo. Postavljam figure u nekoliko poteza – odjednom.«

Polazeći od krokija slikar stvara studiju. Kao primjer donosimo, s jedne strane, reprodukciju Leonardove slike »Posljednja večera« a s druge strane, reprodukcije

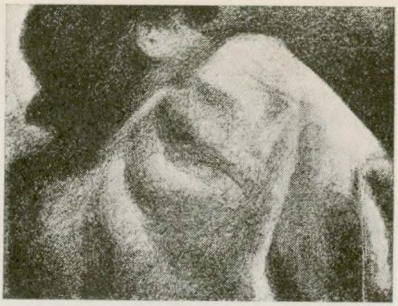
Leonardo: STUDIJE ZA POSLJEDNJU VEČERU (crteži)

Seurat: SKICA ZA PLAŽU (ulje)

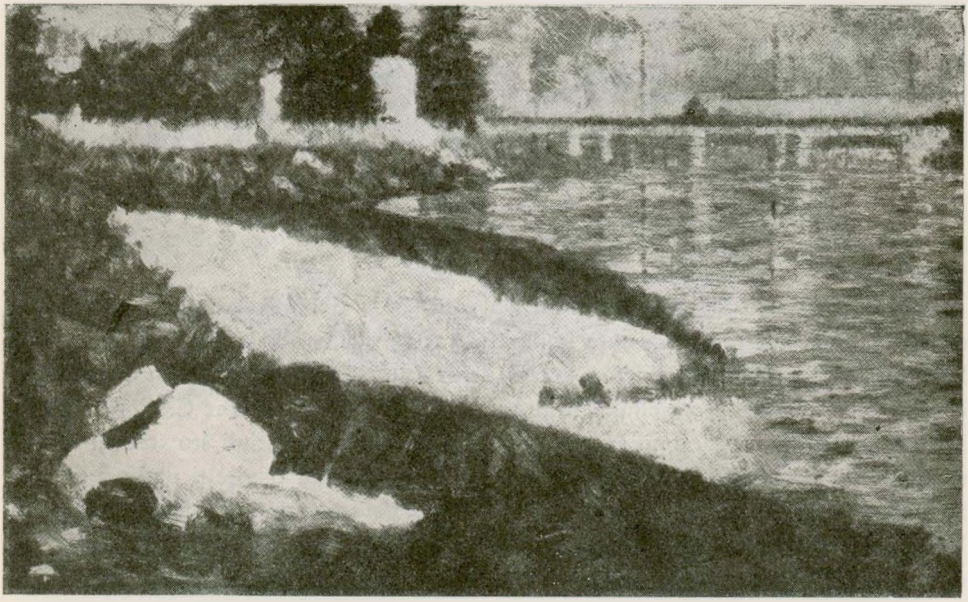
prvotnih njegovih zamisli, krokija koje je iz sitnog formata svoje bilježnice razradio do definitivnih likova zidne slike.

Moderni francuski slikar A. Matisse zapisao je da je kompozicija umjetnost raspoređivanja »raznih elemenata kojima slikar raspolaže da izrazi svoje osjećaje«. I nadodao je: »Za mene je sve u kompoziciji. Zato je potrebno odmah od početka imati jasnu predodžbu o cjelini.« Prije njega slično je mislio slikar C. Corot: »Uvijek masa, cjelina – to je ono što nam se nameće.« Da bi postigli što sretniji sastav elemenata u slici, kipu ili zgradi, likovni umjetnici u toku povijesti umjetnosti služili su se raznim regulatorima – sredstvima za sređivanje vizuelnog doživljaja. Jedan od najjednostavnijih regulatora jest geometrija. Ona uobličava kaos. Daje slici, kipu ili zgradi preglednost, red – likovni smisao. Njom vođen slikar N. Poussin [Pusen] u XVII st. napisao je kao prvu tačku kojom treba započeti komponiranje: »Treba početi s raspoređivanjem.« Slikar Ingres [Engr] iz XIX st. dodao je: »Najljepši su oblici ravan plan s okruglim planom.« Slikar Cézanne na početku XX st. tvrdio je da prirodu treba shvaćati kroz valjak, kuglu i stožac, ukratko, geometrijski.

Na kompoziciji francuskog slikara G. Seurata [Sera] možemo vidjeti konkretizirane ove misli o geometriji kao slikarskom regulatoru. Seurat se nije služio samo specijalnim geometrijskim omjerom visine i širine, tzv. zlatnim rezom, nego je i elemente svog komponiranja: vodoravne, okomite ili ovalne c r t e (most, jedrilice, konture kupača), p l o h e (nebo, rijeka) i v o l u m e n e (šeširi, stabla i tijela kupača), tako reći geometrizirao. I to samo radi toga da mu kompozicija bude što sređenija, jasnija – likovno čitljivija.



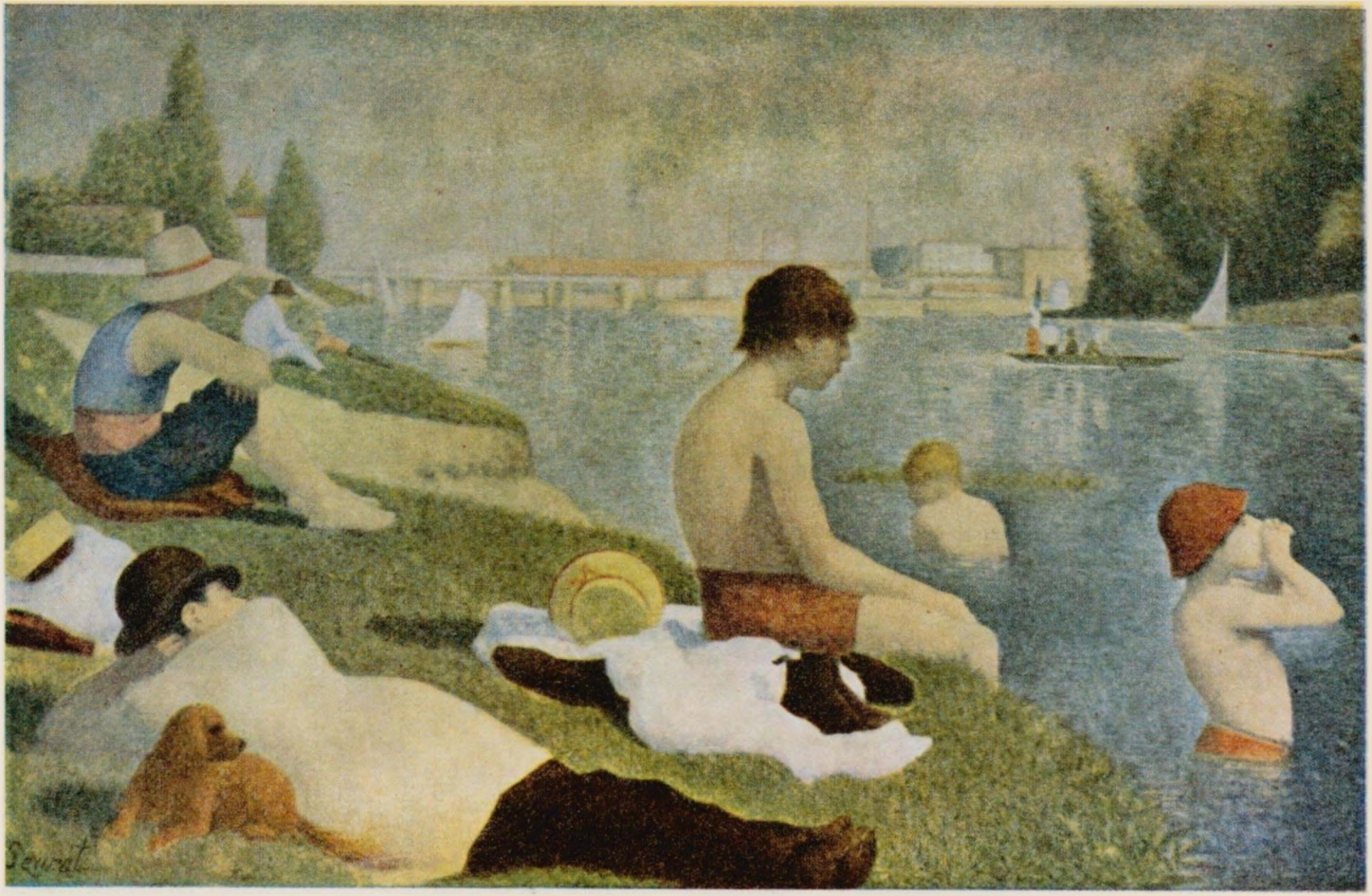
Seurat: STUDIJE LJUDI ZA »PLAŽU«



Seurat: SKICA ZA PLAŽU (ulje)

Kao što smo kod Leonarda pratili razvoj kompozicije od crtanog krokija do zidne slike, tako možemo po priloženim reprodukcijama pratiti razvoj Seuratove kompozicije od slikanog krokija do uljene kompozicije.

Komponiranje, i arhitektonsko, i kiparsko, i slikarsko, zahtijeva velik, da ne kažemo poseban likovni sluh. Zato je Felibien [Felibian], francuski pisac o slikarstvu iz XVII st. rekao: »Nije dovoljno imati samo opću mjeru koja služi kao pravilo za veličinu dijelova. Treba još pronaći red da se pravilno slože stvari koje su sastavljene od mnogo dijelova; da se usporede jedne s drugima i da se svaka stavi na svoje mjesto.«



Seurat: PLAŽA (ulje)

GRČKI HRAM

Kompozicija, taj rad oko rasporedivanja likovnih elemenata, to uravnoteživanje različitih odnosa likovnih elemenata (crta, boja i oblika) – ima svoj najjednostavniji, a time i najpregledniji oblik u vodoravnoj podjeli zgrade, kipa ili slike na sastavne dijelove. Vodoravni oblik komponiranja znači, kako pokazuje reprodukcija grčkog hrama, da je pravac kojim se vrši raspored likovnih elemenata vodoravan. Arhitektonska kompozicija postignuta je vodoravnim nizanjem okomica (stupova). Renesansni arhitekti poučeni ovim grčkim i rimskim iskustvima u metodi vodoravnog komponiranja, gradili su svoje zgrade.

Slično je postignuta vodoravna kiparska kompozicija nizanjem figura na timpanonu srednjovjekovne katedrale u Autunu. I napokon slično je postignuta vodoravna slikarska kompozicija redanjem figure do figure, grupe figura do grupe figura na Manetovoj slici »Kavaliri« koju je naslikao po Velasquezu.

Vodoravnim komponiranjem kao i metodom niza u rješavanju prostora služe se djeca u svojim prvim crtežima, primitivci i likovne kulture u djetinjstvu čovječanstva. To je najosnovniji oblik vizuelnog reda u ljudskoj psihi koja se suprotstavlja zbrci objekata i pojava u prirodi da vrsta predmete jedan do drugog ulijevo ili udesno, stvarajući dojam preglednosti, ugodnost podređenog.

Vodoravno komponiranje ne očituje se samo u motivu, u slaganju figure do figure, nego i u nečem bitnijem, u slaganju likovnih elemenata, dakle u samom likovnom tekstu. U prvom redu, ritam nosi sve likovne elemente: crtu, boju i volumen, ulijevo ili udesno. On ih, da tako kažemo, horizontalizira.

Horizontalna kompozicija u arhitekturi, kiparstvu i slikarstvu nalik je na priču i na epsko kazivanje u književnosti. Događaji i figure se redaju. Optički je utisak horizontalne kompozicije mir, staloženost, težina i dostojanstvenost. Zato su njezinu dostojanstvenost upotrebljavali, kako smo vidjeli, grčki arhitekti za komponiranje svoga hrama. Utisak mira iz nje su crpli ne samo srednjovjekovni kipari pri modeliranju povorke koja koraca na posljednji sud nego i nizozemski pejzažisti XVII st. koji su uz dojam mira iz nje dobivali i dojam staloženosti i težine pri slikanju svojih pejzaža: ravničarskih, širokih. Njima su se pridružili u XIX stoljeću slikari takozvane »Barbizonske škole«, slikari koji su tražili realističku viziju šuma i polja, a također i impresionisti su većinom komponirali vodoravno. Od vodoravnog načina komponiranja slike barbitonskih slikara dobile su – a to je bio princip ove škole – mir, staloženost i jakost a slikama impresionista stišana je često preživa vibracija.

Detalj TIMPANONA katedrale u Autunu

Manet po Velasquezu: KAVALIRI (ulje)

Vodoravnu kompoziciju voljeli su naročito oni slikari i kipari koji imaju u svom talentu mnogo racionalnog, mnogo čega što ih približava arhitekturi (Poussin, Corot, Cézanne). To su statični tipovi slikara za koje vrijede Felibienove riječi: »Slikarstvo i arhitektura imaju mnogo zajedničkog jer imaju za osnovu crtež a za cilj lijepu proporciju.«

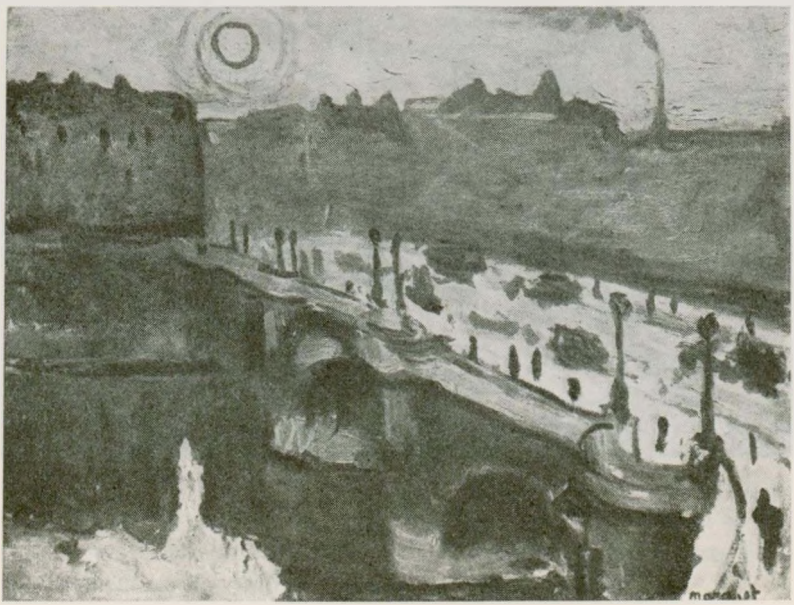
U vodoravnoj kompoziciji dolazi do osobito statičnog pomirenja jedne strane zgrade, kipa ili slike s drugom stranom. Likovni elementi stabiliziraju se simetrijom i tvore vrlo snažan utisak uravnoteženosti. Kao u mirnoj i sređenoj melodiji, u vodoravnoj kompoziciji gledaocu se jasno, razložno ili lako uočljivo odvijaju kompozicioni odnosi, odnos detalja i cjeline, cjeline i detalja, odnos glavnog i sporednog, naglašenog i nenaglašenog.

O k o m i t a kompozicija u mnogo čemu je slična vodoravnoj. I kod nje dominanta ritma ide u jednom pravcu, samo ne slijeva nadesno ili zdesna nalijevo, nego ide odozdo gore ili odozgo dolje. Rado su komponirali okomito oni arhitekti (gotičari) koji imaju u svom talentu veću mjeru senzibilnoga nego racionalnoga. Ne statika, nego dinamika, ne staloženost, nego zanos – to vodi ritam okomite kompozicije. Poneseni njim likovni elementi gube onu odmjerenost i preglednost vodoravne kompozicije. U zanosu se dižu gotovo do slobode koja graniči s neuravnoteženošću. Vertikalnom su kompozicijom stvarali oni likovni umjetnici koji su poput el Greca imali za osnovu svog temperamenta ekstazu. Gledajte kako el Greco njom gonjen za uzvišenim »vertikalizira« vrhove zastava, kopalja, prste na rukama figura, kako sve diže uvis.

El Greco: ČUDO SVETOG MAURICIUSA (ulje)

Goya: UŽASI RATA (bakropis)

Marquet: MOST U MAGLI (ulje)



Goya: PJEVAČI (ulje)

Uz gotiku, barok je bio jedan od glavnih slikarskih smjerova koji je prigrlio okomito komponiranje. Scene koje su često prikazivale ekstazna i transna stanja likova, njihovu čežnju da se vinu iz realnog zemaljskog u irealno nebesko – tražile su propinjanje linija i boja u slici, oblika u kipu: gore – uvis.

Ritmička kompoziciona dominanta može promijeniti pravac. Umjesto da regulira likovne elemente u vodoravnom ili okomitom pravcu – usmjeruje se d i j a g o n a l n o: iz desnog gornjeg ugla spušta se u lijevi donji ugao (Goya) ili iz desnog donjeg ugla diže se u lijevi gornji ugao (Marquet). Dijagonalna kompozicija jest kombinacija kompozicije vodoravne i okomite. Oživljava prvu i smiruje drugu.

Jedan oblik dijagonalizirane okomite kompozicije može se nazvati p i r a m i d a l n o m k o m p o z i c i j o m, prema geometrijskom tijelu koje je bilo model egipatskim arhitektima pri gradnji istoimene gradnje. Tim oblikom komponiranja služili su se egipatski arhitekti da označe društveno sjedinjenje starog Egipta u visokom vrhu koji je simbolizirao faraonsku vlast. Španjolski slikar F. Goya [Goja] upotrijebio je piramidalni oblik komponiranja ironično. On njim prati dizanje glasova pjevača u sve više i više tonove.

Poussin: NAVJEŠTENJE (lavirani crtež)

GRČKA METOPA (kamen)

Došli smo do potpuno novog stanja u životu kompozicije. Ritam više ne nagoni kompozicioni tok ni vodoravno ni okomito, ni dijagonalno ni piramidalno. Mjesto u jednom, ritam se javlja u dva pravca, i to suprotna. Lijeva strana (čovjek) vuče na svoju, a desna (životinja) na svoju stranu (grčka metopa) ili gornje lijevo polje (anđeo) dijagonalom presječene slike spušta se tijelom, desno donje polje (djevica) uzdiže se duhom (Poussinov crtež). Taj sukob, ta sječa pravca ritma i suprotstavljanje likovnih elemenata u zgradi, kipu i slici pretvara tok kompozicije iz epskog nizanja u dramski zaplet. Likovni tekst komponiran tom, da kažemo, d r a m s k o m k o m p o z i c i j o m, stvara veliku mjeru napetosti u crti, boji i volumenu. Dok su slikari i kipari Homerova doba epski pričali u vodoravnoj kompoziciji, kipari i slikari u doba Sofokla, Eshila i Euripida komponirali su dramski.

Od dramskog komponiranja likovni je tekst sve zbijeniji, jedriji. Da bi on bio još intenzivniji, arhitekti, kipari i slikari u toku povijesti umjetnosti tražili su još sažetije oblike komponiranja. Tako su došli – od prvotnih do rafiniranih likovnih kultura – do kružne kompozicije. Njom su prethistorijski graditelji podigli prve nadgrobne spomenike u (Stonehengeu), njom je Michelangelo komponirao kupolu Svetog Petra u Rimu, Rodin kip »Građana Calaisa«.

Na kraju je nužno naglasiti slijedeće. Ova upozorenja o kretanju ritma u zgradi, kipu i slici ne smiju se poistovetiti s nekim kompozicionim shemama u koje likovni umjetnici šablonski umeću likovne elemente. Kompozicija je doživljaj, isto kao što je doživljaj crta, boja i oblik. I njezin oblik niče, kako bi Montesquieu [Monteskje] rekao za zakone, iz likovne naravi stvari koja se komponira.

Stonehenge: HENHIRI U KRUGU

Rodin: GRAĐANI CALAISA (bronza)

LIKOVNI MOTIVI

MOTIV

M o t i v je ono što slika i kip predstavljaju. Na osnovu motiva slike i kipovi su vizuelni dokumenti o životu. Osobito u vrijeme kada je pismo bilo piktogram i ideogram i kada je bilo mnogo nepismenih, slika je imala ulogu knjige, a motiv u njoj zamjenjivao je pisane pojmove.

Ali, pored te namjene da zamjenjuje pisanje, motiv je na slici u toku povijesti čovječanstva imao i likovnu ulogu. Slikarima i kiparima služio je kao povod da preko njega crtom, bojom i oblikom izraze svoj likovni osjećaj i karaktere svoje epohe.

Svaki je slikar odabirao motiv koji odgovara njegovoj likovnoj specijalizaciji. Tako je specijalist za crtu Japanac Hokusaï uzimao za motiv pticu koja je osobito bogata ljepotom crte, čaplju, specijalist za statiku Paul Cézanne odabirao je za motiv zid a specijalist za ritam Vincent van Gogh žito u oluji.

Kao s umjetnicima, tako je i s epohama: svaka bira onaj motiv koji odgovara njezinu karakteru. Snažna prethistorija izabrala je bizona, krvoločna Asirija lava, sređena Grčka konja, rafinirani rokoko mačku. Zanimljivo je pratiti što se događa s jednim motivom, recimo s mačkom, u toku povijesti likovnih umjetnosti. Svaka epoha uzima iz njezina tijela i iz njezine prirode ono što odgovara općim, a time i likovnim nazorima epohe. Umni, statički Egipat iz njezina držanja uzima simetriju, svijetla, razigrana Kreta iz njezina šuljanja uzima ritam, egzaltirani barok na prelijevanju njezina krzna otkriva svoj clairobscur a vedri, lepršavi rokoko u njezinu karakterističkom povijanju tijela u snu vidi izvrstan motiv za svoje likovno vjerovanje da su ornamenti vinjeta i arabeske temelj crtanja.

Izbor motiva ovisi pored karaktera umjetnikova i epohe također i o karakteru likovnog materijala. Specijalist za ugljen Corot i specijalist za akvarel Jongkind odabirali su takve motive na kojima će originalnost tih materijala govoriti punim svojim mogućnostima. Zato je prvi često crtao suton, a drugi rijeku.

Sve što možemo vidjeti okom ili zamisliti maštom može biti likovni motiv. Kada se odnosi na čovjeka, motiv može biti glava, portret, autoportret, karikatura, figura i akt. Kada se odnosi na životinju, to može biti animalizam. Kada predstavlja mrtve životinje, bilje i predmete, onda je mrtva priroda. Motiv prirode naziva se pejzaž a motiv unutrašnjosti raznih zgrada interieur.

Clouet: GLAVA (olovka)

PORTRET

U toku povijesti umjetnosti čovjek je bio ne samo jedan od najranijih nego i jedan od najglavnijih likovnih motiva uopće. On je privlačio slikara i kipara jednako licem i tijelom. Ljudska glava, naime, pruža bogatu mogućnost razvijanja likovnog teksta osnovanog na crti, boji i volumenu. Slikari i kipari koji se obraćaju samo tim likovnim elementima nađenim na ljudskom licu crtaju, slikaju i modeliraju jedan motiv kojem je naziv g l a v a (Clouet [Kluė]).

Među tim crtačima, slikarima, grafičarima i kiparima postoji posebna vrsta stvaralaca koji se ne zadovoljavaju samim crtama, bojama i oblicima glave, nego preko tih likovnih elemenata traže još nešto: fizičku i naročito duševnu karakte-

ristiku ličnosti koja im je model. To su slikari novog motiva koji se zove portret.

Portretist je likovni umjetnik koji preko originalnog fizičkog oblika donosi originalni psihički oblik pojedinca. Prema tome portret je pojedinac – čovjek viđen kroz specijalnu crtu, plohu, boju i oblik koji po osobinama pripadaju isključivo njemu.

Kao primjer intimnog portreta može poslužiti »Portret majke« njemačkog slikara Albrechta Dürera. Po svojoj umjetničkoj konstituciji Dürer je bio takav tip likovnog umjetnika koji je u svoje crteže, grafike i slike uvijek želio unijeti što je moguće više objektivne istinitosti. Tako je kao pejzažist pazio da crtom karakterizira specijalan oblik i strukturu alpskog krajolika, a kao portretist – kako pokazuje ovaj crtež njegove majke – da bez ikakve društvene ili estetske sustegnutosti karakterizira specijalan oblik lica i pokret duha u njemu; dakle, težio je da fiksira elemente koji izgled glave njegove majke čine likovno i psihički originalnim.

Dürer: PORTRET MAJKE (crtež)

Velasquez: PORTRET (ulje)

Portretist je specijalan, psihološki nadaren crtač, slikar, grafičar ili kipar koji likovnim sredstvima: crtom, bojom i oblikom umije pronaći u licu i tijelu čovjekovu onu vizuelnu originalnost kojom se jedna ličnost razlikuje od drugih. Prema pristupu modelu razlikujemo tri vrste portreta. Prvi, idealni: kada slikar ili kipar zanemare u glavi neproporcionalno, a istaknu proporcionalno; drugi, naturalistički: kada u glavi zanemare proporcionalno, a istaknu neproporcionalno; treći, realni: kada nađu dijalektičku vezu između idealnog i naturalističkog.

Nadalje, s obzirom na odnos slikara i modela portret može biti intiman i reprezentativan. Portret nekog vlastodršca nije u osnovi portret toga vlastodršca, nego portret vlasti. Tako je na primjer francuska slikarica Madame E. Vigée Lebrun [M. E. Viže Lebren] portretirala francusku kraljicu Mariju Antoinettu na dvoru reprezentativno, a slikar Louis David slikajući istu kraljicu kako je vode na pogubljenje, slikao je intimno. Na sličan način portretirali su reprezentativno i drugi slikari i kipari svoje modele. Tako: Tizian [Ticijan] kralja Karla V, Velasquez [Velaskez] Filipa V, van Dyck [Dajk] Charlesa II i H. Rigaud [Rigo] Louisa XIV. Neki veliki umovi koji ni u čem nisu zaostali za vlastodršcima osim u vlasti osjećali su neprirodnost koja često vlada u reprezentativnom portretu pa su izbjegavali da ih portretiraju na taj način. Bilo im je milije da budu prikazani kao

ljudi nego kao velikani. Tako je Voltaire [Volter] sjeo pred francuskog slikara XVIII st. Maurice Quentin de la Toura [Moris Kenten d la Tur] i pred kipara Houdona [Udon] na taj način da je ustima i očima pokazao nesputan osmijeh a tijelo oslobodio bilo kakvog službenog držanja i poze. Moderni francuski književnik Anatole France [Anatol Frans] išao je dalje. Da bi postigao da bude portretiran što manje reprezentativno (bio je član Francuske akademije i nosilac ordena Legije časti) a što više intimno, obratio se na slikara koji je bio ne samo poznat, nego čak ozloglašen kao slikar intimnog, na slikara Kees van Dongena [Kis fan Dongen]. Taj ga je naslikao tako da je istakao njegovu intimnu ličnost koju nije mogla sakriti nikakva slava. Francuski moderni kipar Antoine Bourdelle [Burdel] još je intimnije portretirao Francea i prikazao ga ne samo bez uniforme akademika besmrtnika nego i bez odijela – kao običnog čovjeka, čovjeka gola do pasa, zapravo gola do duše, do originalnosti njegove ličnosti velikog humanista.

Portretist ne može otkriti na licu ili tijelu modela ona stanja koja sam ne nosi u sebi. Zato je svaki portret dijelom portret samog sebe: autoportret. U portret unosi sebe: Rubens simpatiju u portret svoje supruge, Goya antipatiju u portret kraljice Louise a Velasquez indiferentnost u portret kralja Filipa V.

Bourdelle: PORTRET A. FRANCEA (bronca)

Courbet: AUTOPORTRET S LULOM (ulje)

AUTOPORTRET

Autoportret je likovna autobiografija, vlastiti portret samog umjetnika, umjesto riječima, stvoren crtama i bojama (slikarski autoportret) ili oblicima (kiparski autoportret).

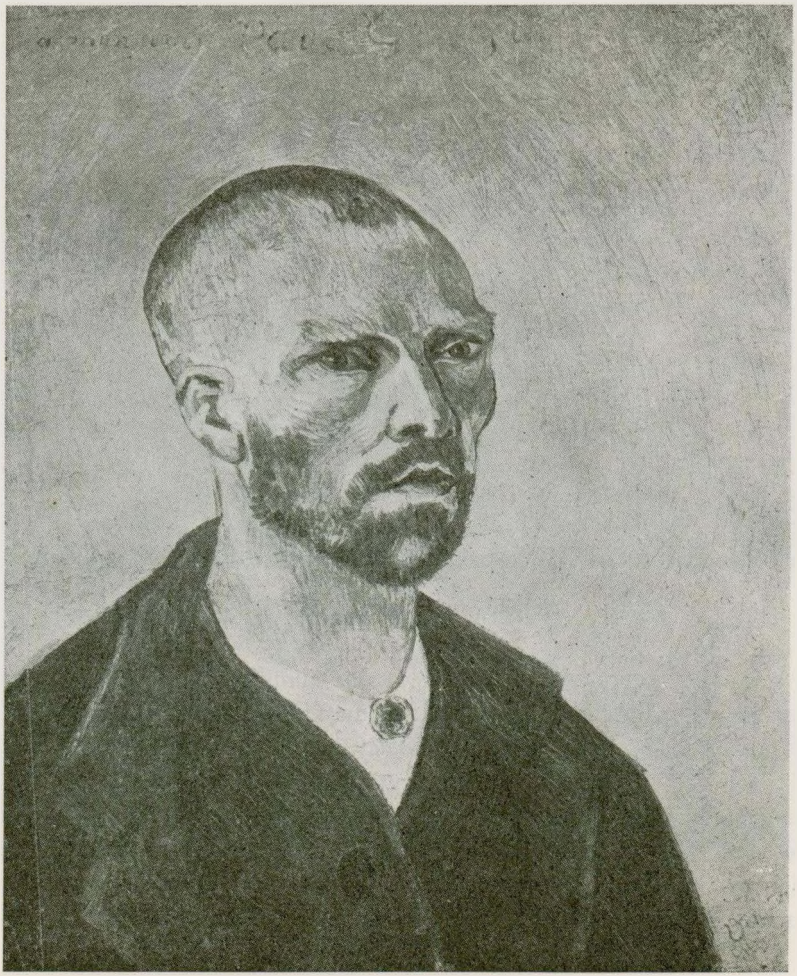
U autoportretu umjetnik ne donosi samo dokument o fizičkom izgledu svog lica nego pokušava ući u svoju psihu. Želi pokazati kako sâm gleda na sebe.

Iz povijesti likovnih umjetnosti znamo da se vrlo kasno javio običaj da likovni umjetnici potpisuju svoja djela a s tim u vezi da pokazuju svoj lik u autoportretu. Fidija je dapače imao neprilika jer se želio autoportretirati. Naime, kipovi su po ondašnjem mišljenju bili rezervirani za višu svrhu. Tek je renesansa svojim kul-

tom čovjeka i slobodne ličnosti otvorila mogućnost autoportreta. Slikari kao Botticelli naslikali su autoportret u neku kompoziciju s religioznim motivom. Barok je razdoblje kada započinju slobodni autoportreti (Rembrandt, Rubens i dr.).

Autoportret nije samo likovni dokument iz kojega se može vidjeti fizički izgled i psihička konstitucija umjetnikova. Pojedini slikari i kipari u autoportretu žele također pokazati svoj stav prema životu i umjetnosti. Tako Gustave Courbet [Gistav Kurbe] na svom autoportretu s lulom čvrstim oblikom svoje muške glave i mekom bradom u toplini dima pokazuje svoju metodu: kombiniranje realnog i romantičnog. Vincent van Gogh svojim autoportretom s glavom bez dekora kose govori svoj slikarski program: gledati upaljenim očima, bez dekora, u golu boju – u srž vizije.

Van Gogh: AUTOPORTRET (ulje)



Cézanne: AUTOPORTRET S POLUCILINDROM (ulje)

Paul Cézanne je upravo upotrijebio motiv autoportreta da u njemu ponovo izloži ono što je tvrdio kistom u svojim slikama i perom u svojim pismima. Govorio je da je temelj slikarskoj viziji u geometriji i da se u prirodi sve može svesti na stožac, piramidu i valjak, pa se portretirao u stilu svog programa.

Michelangelo je sigurno mogao naći bezbroj prilika da naslika samog sebe. Međutim, umjetnik je smatrao da je Pietà, kip na kojem je izražena maksimalna bol, jedino prikladna za njegov autoportret jer jedino to mjesto odgovara njegovu tragizmu kao čovjeka i kao umjetnika. Stoga je to mjesto odabrao za svoj autoportret.

Michelangelo: AUTOPORTRET NA »PIETI« (kamen)

Goya: PRED OGLEDALOM (bakropis)

KARIKATURA

Kao što ima pisaca koji se bave komikom, tako postoje slikari i kipari koji temelje svoje slikanje i modeliranje na komičnom. To su likovni humoristi. Jedna od glavnih vrsta likovnog humora jest k a r i k a t u r a.

Karikatura je uglavnom vezana za ljudski lik i na njemu pronalazi smiješno. Kao u smijehu, tako i u karikaturi postoji niz gradacija: od blagog zanovijetanja, dvosmislica, ismjehivanja, persiflaže do žešće ironije, grubog sarkazma i cinizma. Kao humoru uopće, i karikaturi je cilj da ismije, tj. da upozori na neprirodno i neljudsko. Jednom riječju, da vraća stvari na pravu mjeru, da urazumljuje. Humoristi to postizavaju tako da umišljeno veliko dovode u situaciju gdje će se

ono otkriti u svojoj pravoj prirodi, kao sasvim obično čovječje ili dapače sićušno bijedno ljudsko.

Prava karikatura dakle nije u svojoj najdubljoj likovnoj osnovi samo u humorističkom motivu. Ona je uvijek osjećaj komičnog izražen, kako smo rekli, sredstvima likovnog izraza: crtom i bojom (slikarska karikatura) i oblikom (kiparska karikatura). Majstori likovnog smijeha stari su kao i čovječanstvo. Među slavnim interpretatorima komike u starom vijeku spominjemo Grka Pamfilosa i karikaturiste helenističkog perioda. Zatim kasnije slikare Boscha [Boš], Brueghela [Brogl], Halsa, Hogartha, braću Saint-Aubin [Sent Oben], Goyu, a među modernim naročito H. Daumiera, koji je crtao i modelirao karikature.

Među karikaturistima po veličini talenta razlikuju se dvije grupe. Prvi su oni koji se zadovoljavaju motivom. Njihova se komika ograničuje na smiješnost u samom motivu. Situacijom, gestama i grimasama svojih figura oni nastoje u gledaocu probuditi osjećaj smiješnog.

Druga vrsta karikaturista uzdižu se nad ove time što se ne zadovoljavaju komikom motiva, nego izraz komičnog traže u samom likovnom tekstu: u komici same crte, boje i oblika – kao što slavni muzički komediograf Rossini nije želio humoristički djelovati samo riječima libreta nego i samom muzičkom frazom svoga »Seviljskog brijača«.

Daumier: UMIŠLJENI BOLESNIK (litografija)

Guys: BALKON (lavirani crtež)

FIGURA

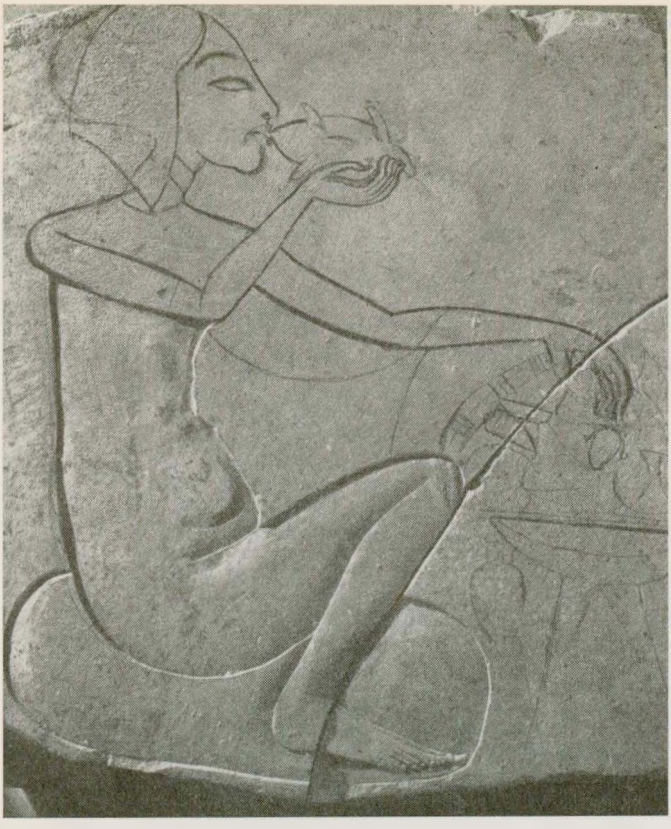
Figura je takva vrsta motiva koja donosi kostimirani ljudski lik. Kao što motivu glave nije cilj da neko lice putem psihološke individualizacije izvede iz anonimnosti studije do stupnja portreta neke ličnosti, tako ni motivu figure nije cilj da neko tijelo putem psihološke individualizacije izvede iz anonimnosti studije do stupnja portreta neke ličnosti.

Prema motivu figura se dijeli na: genre, historijsku, mitološku, religioznu i etnografsku.

Genre je motiv s figurama iz dnevnog života. Slikali su ga naročito flamanski slikari XVII st. i, kako vidimo na crtežu C. Guysa [Gi], francuski slikari XIX st.

Nazivi ostalih vrsta figure govore što donose. Spominjemo pojedine majstore. Mitološka figura (Brueghel, Bosch, Hokusai), religiozna figura (Veronese), etnografska figura (Delacroix).

Bosch: BOGALJI (crtež)



EGIPATSKI ŽENSKI AKT (kamen)

AKT

Akt je ljudsko tijelo nacrtano, naslikano ili modelirano bez kostima. Prema stupnju otkrivenosti razlikujemo poluakt i akt. Poluakt je crtež, slika ili kip ljudskog tijela do pasa. U kiparstvu se takva vrsta poluakta naziva poprsje ili bista.

Ljudsko tijelo svojom konstitucijom privlači slikara i kipara. Život njegovih crta, boje i oblika rijetko se može naći na kojem drugom predmetu ili organizmu. Ljudsko tijelo je isto tako bogato simetrijom, proporcijom i ritmom. Zato nije čudo da se akt pojavio među prvim motivima u povijesti likovnih umjetnosti. On traje od prethistorije do danas i nema većeg slikara ni kipara kojemu nije poslužio da preko njega izrazi nešto što mu drugi motivi ne bi pružili.

Povijest akta zapravo je povijest odnosa čovjeka prema čovjeku ili tačnije: odnos čovjeka prema samom sebi, prema osnovnom mediju svog života – tijelu.

Ljudsko tijelo prvi je motiv u dječjim pokušajima crtanja. Ono je također prvi motiv likovnih početaka u djetinjstvu čovječanstva. Dokumenti najstarijih slikara i kipara vezani su za prikaz ljudskog tijela. Gledajući likove ženskog tijela urezane u kamen ili bjelokost, naslikane na stijeni spilje, na zidovima egipatskih i etruščanskih grobnica, na grčkim vazama, rimskim ogledalima, srednjovjekovnim minijaturama, renesansnim drvenim pločama, baroknim platnima, rokoko-pastelima, one koji stoje na slikama i u kipovima suvremenih majstora palete ili dlijeta – razlikujemo dvije činjenice. Naime, akt je kao motiv, s jedne strane, dokument o umjetnikovu psihičkom i fizičkom odnosu prema svom i tuđem tijelu. On je u smislu vitaliteta pozitivan (Rubens i Renoir) ili negativan (Toulouse Lautrec i Rouault).

S druge strane, akt je kao motiv dokument o shvaćanju smisla života koji se u ljudskom tijelu osobito bogato očituje. Gledajući motiv ljudskog tijela u djelima srednjovjekovnih slikara i kipara, u podređenosti fizičkog elementa čovjeka psihičkom vidimo opći društveni profil toga razdoblja. Aktovi renesansnih majstora, naročito kipara, svojim usklađivanjem psihičkog i fizičkog dokumentiraju o ideji života kao lijepe proporcije koju su naslijedili od Grka i Rimljana. Aktovi baroka svjedoče o rastrganosti čovjeka XVII st. između krajnje fizike (Rubens) i krajnje psihe (el Greco). U aktovima slikara rokokoa ogledava se filozofija XVIII st.: užitak u lijepoj materiji. U Courbetovim aktovima nalazi se ono što stoji u naslovu Zoline knjige »Čovjek zvijer«, intiman ideal XIX st. koji je pored niza negativnosti donio i nešto pozitivno: impresionizam.

VENERA IZ VILLENDORFA (prethistorijski kip, kamen)

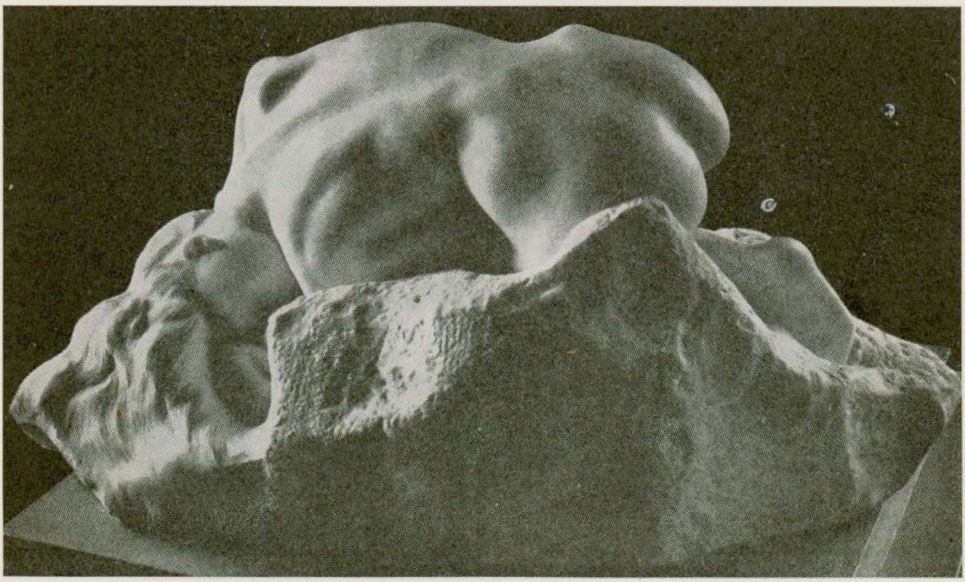
Rembrandt: AKT MLADIĆA (kist, sepija)

To povezivanje motiva akta s karakterom likovnog umjetnika i karakterom epohe nužno je bilo naglasiti da se akt ispravno sagleda u pravom njegovu umjetničkom smislu. Bez takvog sagledavanja motiv akta ne može se ispravno shvatiti. Vide ga kao nemoralnu ilustraciju. Motiv akta pravilno je shvaćen jedino kada se u njemu vidi, kako smo prije rekli, izraz umjetnika koji ga je crtao i modelirao i prolif epohe u kojoj je umjetnik živio. Tek tada možemo spoznati istinu da su pojedinci izabirali akt kao motiv, ali ne da im bude obična ilustracija, nego da u njem nađu inspiraciju za one elemente likovnog teksta u kojem su specijalisti. Samo zato se moglo dogoditi da je Botticelli crtao akt što je bio talent crte, Matisse jer je bio specijalist plohe, Rembrandt jer je bio specijalist clair-obscura, a Rodin je modelirao akt jer je bio majstor sjene i svjetla u kiparstvu. Akt je pokrenuo Rubensov talent za ritam, a Poussinov za proporciju.

Pojavom slobodnijih ideja o ljudskom tijelu i njegovoj ulozi u životu čovjeka, u modernoj umjetnosti se motiv akta formirao do širokih razmjera. Pojedini slikari i kipari posvetili su tom motivu, može se reći glavninu svog stvaranja. To je bio slučaj s kiparima Maillolom i Bourdelleom, od kojih je prvi izraziti majstor modulacije ženskog, a drugi muškog tijela.

Slikar Modigliani se specijalizirao za ženske aktove dugih, čistih ovala, Derain za ženske aktove punog volumena, a Pascin dapače je našao svoju užu specijalizaciju za crtanje tijela tek u razvoju. Poslije Toulouse-Lautreca jedan je od najvećih slikara a naročito crtača ljudskog tijela (album studija slavne plesačice Isidore Duncan) francuski savremeni slikar A. D. de Segonzac.

Rodin: ŽENSKI AKT kamen)



Chardin: PRED IZLAZAK (ulje)

GENRE

Govoreći malo prije o motivu figure, spomenuli smo da se jedna vrsta figure naziva genre-figurama. Pod širim pojmom genrea razumijemo grupu ili više grupa figura koje mogu na jednoj slici ili kipu biti povezane s drugim motivima: s pejzažom, interieurom, sa životinjama ili mrtvom prirodom.

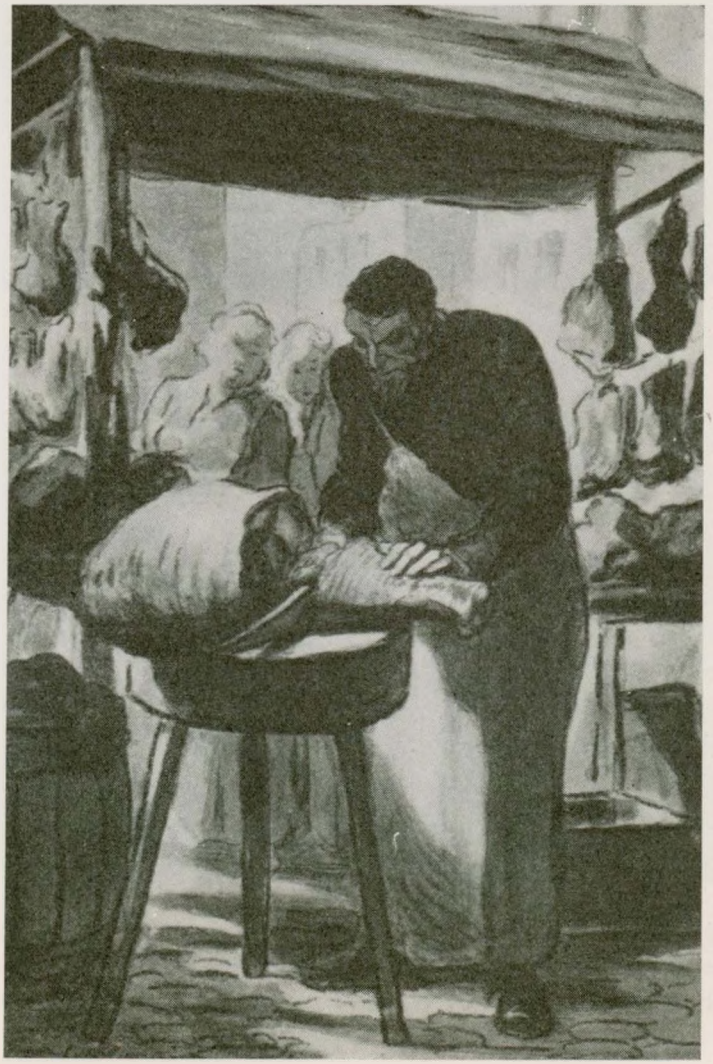
Genre je slika dnevnog života. Na taj način genre je dragocjeno svjedočanstvo o životu čovjeka u različitim razdobljima povijesti čovječanstva. Genre prikazuje, kao na ovoj slici francuskog slikara XVIII st. Chardina, oblik stana, odjeće pa i karakterističan način ponašanja ljudi toga doba. Veliki majstori genrea su naročito flamanski i nizozemski slikari XVII st. (Teniers, Ostade).

Dok su se ostali motivi često bavili prikazivanjem čovjeka u reprezentativnom portretu, u religioznim ili mitološkim scenama, genre se uvijek obraćao malom čovjeku.

Dakle, zahvaljujući genreu danas znamo kakvi su bili obični ljudi koji su živjeli nekoliko tisuća godina prije nas, kakav je bio egipatski radnik, japanski brijač, francuska kućna pomoćnica XVIII st. ili francuski mesar XIX st.

Genre su voljeli oni umjetnici koji su smatrali da je jedna od najvećih snaga svake umjetnosti ako ima duboku vezu sa svojom epohom, ako je, među ostalim, njezino ljudsko i umjetničko svjedočanstvo.

Daumier: MESAR (akvarel)



Delacroix: TIGAR (litografija)

ŽIVOTINJA

Postoji vrsta slikarskih i kiparskih motiva kojima je naziv slikanje ili modeliranje životinja – animalizam. Kao u ljudskom, tako i u životinjskom tijelu nalazi se čitav niz likovnih elemenata koji kao motiv mogu pokrenuti inspiraciju pojedinih likovnih specijalista za crtu, plohu, boju, clairobscur, volumen, simetriju, proporciju, ritam itd.

Življe i neukroćenije nego ljudsko tijelo, životinjsko je tijelo sposobno da naročito djeluje na one likovne specijaliste kojima je glavna preokupacija ritam.

Animalizam se ne ograničuje samo na velike sisavce, nego se proširuje i na ptice, ribe, gmazove, štaviše na posve sitna bića: kukce.

Prethistorijski crtež: BIK

Potter: MLADI BIK (ulje)

Može se reći da je svaka epoha u povijesti likovne umjetnosti, kako smo već napomenuli u poglavlju o motivu, s posebnim nagnućem odabirala onu životinju koja je osobinama svoga oblika ili svoje ćudi nalikovala na njezin etički ili estetski karakter. Elementarna prethistorija našla je svoj animalistički motiv u snažnom bizonu, oprezni, zamišljeni Egipat u sokolu, krvoločna, podivljala Asirija u biku i lavu, svježa i razmažena Kreta u delfinu, sređena, disciplinirana Grčka i njezina nasljednica renesansa u konju i psu, neukrođeni, razuzdani barok volio je tigra, umilni rokoko mačku.

I svaki slikar i kipar imao je naročitu sklonost prema pojedinoj životinji jer mu je bila sretan motiv koji ga je poticao na intenzivnu akciju njegove specijalizacije. Specijalist crte Hokusai volio je životinje koje imaju živu konturu, nagao ritam – osobito ptice. C. Monet je našao u fazanu motiv za svoju specijalizaciju: kolorizam, a Courbet u jelenu svoju specijalizaciju za tonsko slikanje. Polarni medvjed zbog svojih čistih oblika osobito je drag modernom francuskom slikaru Pomponu, velikom majstoru jasnog volumena.

Jedan slikar se naročito istakao talentom animalista. To je nizozemski slikar Paul Potter (1625–1654). Nije bio samo izvrstan fizionomist životinja (bik, krave, ovce – uopće životinje s nizozemskih plandišta), nego tako rekavši i psiholog životinja. Uz njeg su se istakli Rubensov učenik Snyders i u XVIII st. Oudry »slikar pasa«.

Hokusai: PTICE (»Mangva«, drvorez u boji)

Poussin: PEJZAŽ (sepija)

PEJZAŽ

Pejzaž je motiv koji predstavlja prirodu. Prema kraju u kojem je raden može biti: planinski, šumski, poljski, riječni ili pejzaž mora zvan marina. Kad donosi gradove široko viđene, onda je panorama, a ako prikazuje trgove i ulice, onda je veduta. Specijalna vrsta pejzaža jest ruinizam: slikanje starih arhitektonskih spomenika u ruševnom stanju. Slikar veduta bio je Guardi, a slikar ruina Hubert Robert (XVIII stoljeće).

Osim po mjestu gdje je slikan, pejzaž dobiva nazive i po vremenu kada je slikan: proljetni, ljetni, jesenjski i zimski, jutarnji, podnevni i sutonski – od kojih svaki ima svoju karakteristiku i svoje majstore.

No osim po mjestu i po vremenu, pejzaž se dijeli i po načinu kako je slikan. Uglavnom razlikujemo dvije grupe pejzaža: vizuelan, nastao izravnim promatranjem prirode i maštoviti, stvoren maštovitim kombiniranjem elemenata vizuelnog pejzaža.

Pejzaž je u svojoj osnovi slika duha svoga autora i epohe u kojoj autor živi. Gledajući pejzaže N. Poussina, francuskog slikara XVII st. vidimo da stabla i staze na njegovim prikazima šume sadrže u sebi ljepotu prave crte i da se često sastaju pod pravim kutom. Poussinova šuma je kao i njegov duh: sređena, proporcionirana. Takva je bila i epoha. Francuska Louisa XIV bila je država upravo geometrijski organizirana.

Karakteristika likovnog pogleda španjolskog slikara el Greca je u tom da on spaja opservaciju i halucinaciju: realno i irealno. Tako je radio u svojim portretima i kompozicijama, a tako je radio i u trenutku kad je kao pejzažist slikao grad Toledo. Slikao ga je u oluji da elemente koje je u pejzažu fiksirao isključivo vidom transponira putem nje, u stanje privida.

El Greco: TOLEDO U OLUJI (ulje)

Rembrandt: PEJZAŽ (ulje)

Svaki pejzažist izabire za motiv onaj dio prirode koji će mu dati najviše mogućnosti da pokaže svoju originalnu snagu u nekom likovnom elementu za koji je specijalist. Albrecht Dürer [Direr] je slikao na britkim vrhuncima gorja i pri rubovima kristalnih planinskih jezera jer mu je baš takav pejzaž pružao da razvije ono u čemu je bio specijalist: ljepotu jasne crte. Piero della Francesca slikao je renesansne gradove sa zidovima i kulama u obliku geometrijskih tijela jer su mu omogućivali da baš na njima pokaže svoju specijalnost: volumensko slikanje. Rembrandtov pejzaž je uglavnom suton u ravnici. Ogromni svijetli i tamni oblaci bili su povod da na njima donese ono u čemu je bio majstor: ljepotu clairobscura. Corot je, kako pokazuje njegov pejzaž na str. 161. slikao svitanje uz rijeku jer je u njemu nalazio priliku svojoj specijalizaciji: razvijanju najtananijih nijansa, valeura.

Pojedini slikari koji su otkrili neki pejzaž kao vjernu sliku svoga duha, toliko su ostali vezani za taj pejzaž da su ga slikali gotovo cijeli život. Tako je Monet slikao rijeku a Cézanne je na više svojih slika naslikao planinu Saint Victoire. Neki kineski i japanski slikari idu tako daleko da cijeli svoj život slikaju jedan jedini motiv: bambus, osamljenu stijenu, snijeg ili rascvjetalu trešnju.

Razvoj pejzaža u povijesti umjetnosti tekao je usko povezano s razvojem shvaćanja slikarskog prostora. Pejzaži starog vijeka do petog stoljeća naše ere, dok Grk Agatarhos nije proveo prostor s plošnog na plastičko shvaćanje, kompo-

nirani su na način karakterističan za dječje crtanje: nizanjem pejzažnih dionica u jednom smjeru, zamjenjivanjem utiska dubine stavljanjem niza iznad niza ili preklapanjem planova, kako smo vidjeli u poglavlju o prostoru. Pojavom renesanse te linearne perspektive, baroknog atmosferskog, kao i impresionističkog i fauvističkog prostora, pejzaž je poprimio nove vidove. Barokisti su prvi oslobodili pejzaž da služi kao sporednost: kao pratnja ili pozadina figuri čovjeka ili životinje, već da se javi uz portret kao samostalna vrsta motiva.

Osamostaljivanje pejzaža proveli su majstori koji su bili nekako osjetljiviji za život u prirodi nego za život čovjeka. Oni su se specijalizirali za pejzaž kao njihovi drugovi za čovjeka. Zato njihove slike gradova nisu obične panorame, nego portreti u pejzažnom smislu (Vermeer, »Pogled na Delft«, el Greco, »Oluja nad Toledom«, Guardi, »Venecija«).

Hokusai: PEJZAŽ S CVIJEĆEM I PTICOM (japanski drvorez u boji)

De Hooch: INTERIJER (ulje)

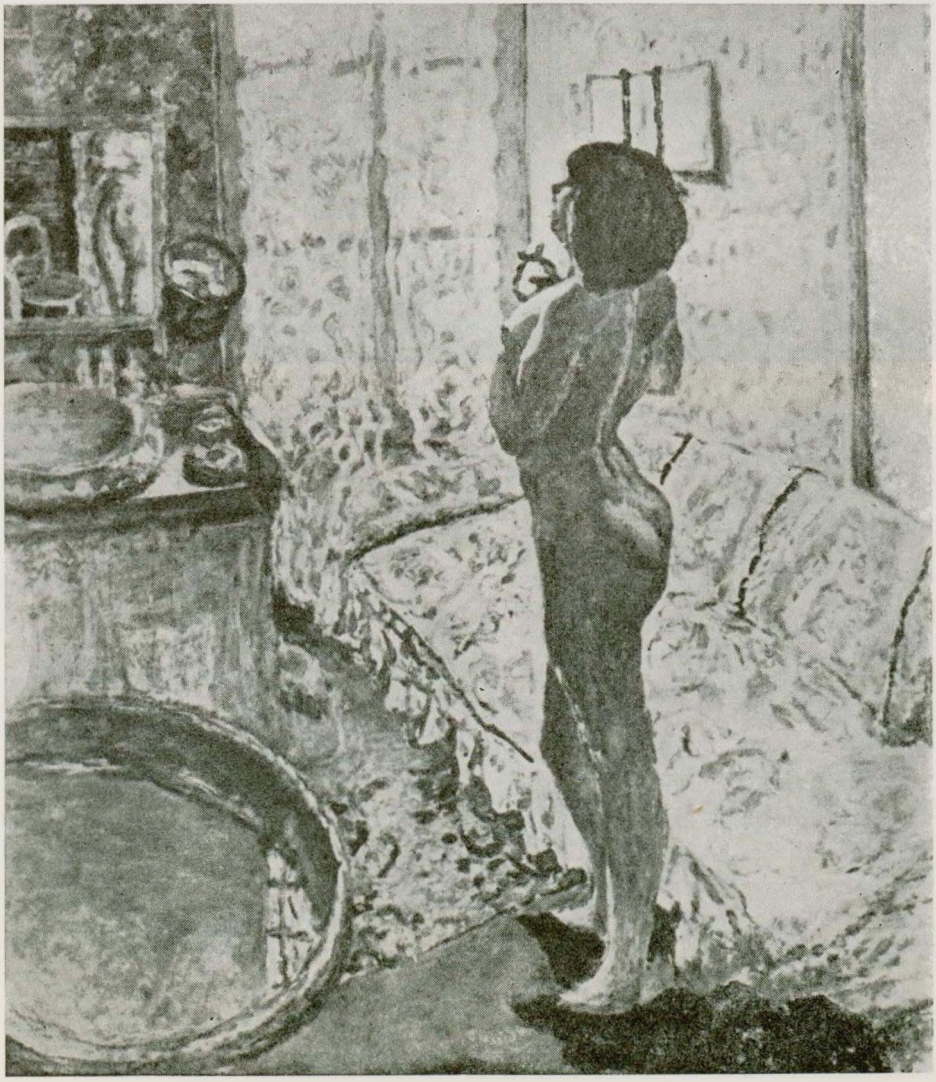
INTERIJER

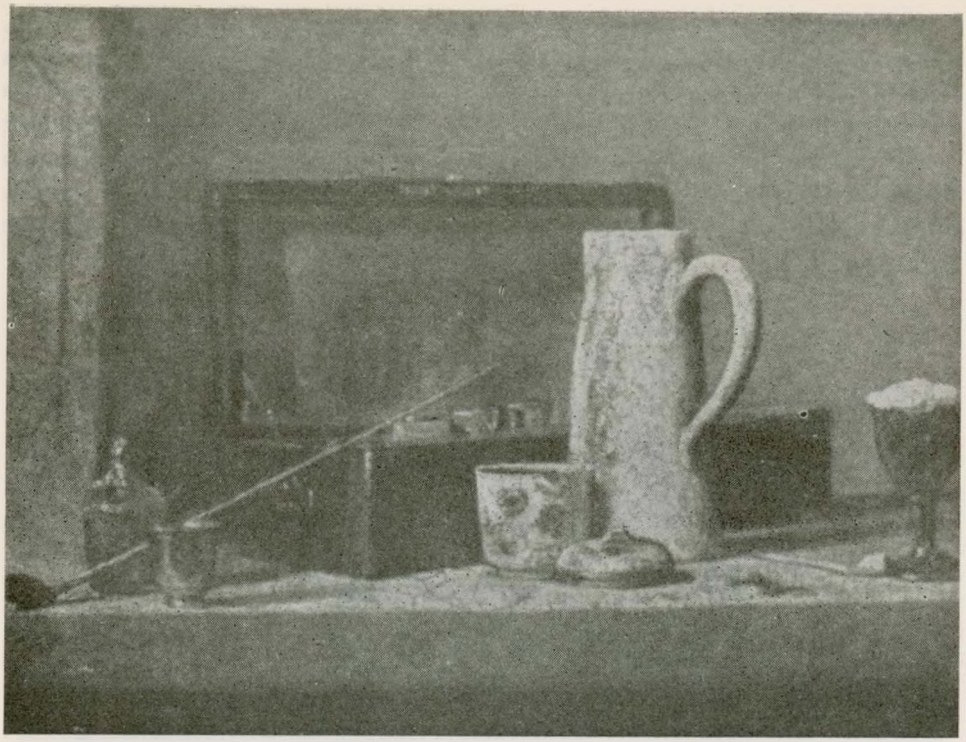
Ako je motiv životinje najčešće povod za razvijanje ljepote likovnog ritma, onda je motiv zvan interijer najčešće povod za razvijanje ljepote crtačke, grafičke i slikarske proporcije. Motiv interijera koji predstavlja unutrašnjost neke zgrade bio je u mnogim razdobljima sporednost, služio je kao pozadina portretu ili anturaža figuri. Slikarima baroka, kao i za pejzaž, pripada slava da su osamostalili interijer i stavili ga jednakopravno među ostale vrste motiva.

Slikar interijera je u raznim razdobljima slikao unutrašnjost različitih zgrada. Postoji čitava skala interijera od onih u reprezentativnim javnim zgradama do intimnih, od onih za rafinirano ljudsko do onih za obično životinjsko stanovanje.

Spomenuli smo interijer u vezi s likovnim elementom proporcije. Doista, interijeristi su veliki majstori proporcije, crte ili boje. Različite veličine predmeta u interijeru navode slikara da u ljepoti omjera pokaže svoju glavnu snagu. Ta se ljepota očituje i u boji. Interijer je obično prostorija u koju kroz pritvoren prozor ulazi prigušeno svjetlo, pa je to prilika slikaru da pokaže sposobnost gradiranja nijansa u tonskom ili koloristićkom nizanju boja, ako je prozor otvoren svjetlu. Nizozemska je zemlja gdje vlada upravo kult načina života u interijeru, stoga nije čudo da su najveći slikari interijera: Rembrandt, Vermeer, P. Hooch i dr.

Bonnard: INTERIJER S AKTOM (ulje)





Chardin: MRTVA PRIRODA (ulje)

MRTVA PRIRODA

Mrtva priroda je likovni motiv u kojem se nalaze razni predmeti, bilje i mrtve životinje. Likovni umjetnik sastavlja mrtvu prirodu od onog što mu omogućuje da razvija svoju likovnu specijalnost. Eto, Chardin je odabrao kao figuranta svoje mrtve prirode pribor za pušenje, jer je u njegovim bojama našao priliku za svoju najveću snagu: za ljepotu omjera boje i svjetla – za tonsko slikanje. E. Manet je opet upotrijebio kao figuranta u svojoj mrtvoj prirodi kiticu ljubica i lepezu, jer je na njima mogao dati šarm lakog vještog serviranja linija i boja. Vincent van Gogh je opet upotrijebio kao figuranta istrošene cipele, jer je na njima mogao ponajbolje pokazati svoju umjetnost tvrde crte i čvrste boje.

Povijest mrtve prirode slična je povijesti pejzaža, interijera i animalizma. Trebalo je dugo vremena dok se pojavila kao samostalan motiv. U starom vijeku javila se na freskama i mozaicima Pompeja i Herkulanuma. U toku srednjeg vijeka i renesanse javljala se većinom u sklopu kompozicije. Barok je bio začetnik slobodne mrtve prirode. Tada su se dapače javili specijalisti za mrtvu prirodu u Nizozemskoj i Flandriji (Kalft, Fyt i dr.). Francuski senzualizam XVIII st. pogodavao je razvoju mrtve prirode (Chardin, Oudry). U modernom slikarstvu slikari mrtve prirode jesu majstori Cézanne, Braque, Matisse, Derain, Bonnard i drugi.

U modernom slikarstvu, kojem je bila glavna tendencija: stvarati takav tip slike u kojem će uloga linije i boje biti u prvom planu i to naglašeno u prvom planu – niti portret ni akt ni pejzaž nisu bili tako omiljeli motiv kao što je bio slučaj s mrtvom prirodom. Lišena psihologije portreta i atmosfere pejzaža, mrtva priroda kao ansambl čistih predmeta s jasnim crtama i bojama našla se u ateljeima jednako fauvista kao i u ateljeima kubista. Prvi su je sastavljali od predmeta jakih po koloru (Vlaminck, Derain), a drugi od predmeta s naglašenom bistrinom oblika (Braque, Picasso). Isto tako oni moderni slikari koji su orijentirali svoju viziju prema irealnom (nadrealisti) upotrijebili su mrtvu prirodu kao podstrek za svoje fluidnije predodžbe (Chagall, Dali). Pojedini moderni slikari donijeli su psihologiju stvari i predmeta. Među njima su se istakli Talijan Morandi i Belgijanac Permeke.

Van Gogh: STARE CIPELE (ulje)

LIKOVNA UMJETNOST I ČOVJEK

Čovjek koji piše dobro ne piše kako se piše, nego kako on piše.

(Montesquieu)

Slika, kip ili zgrada likovni su izraz umjetnika pojedinca. Prema tome, njihova umjetnička fizionomija ovisi o umjetničkoj fizionomiji umjetnika koji ih je stvorio. U tome je smisao i čar likovnog i umjetničkog stvaranja uopće: da gledamo kako pojedinci raznih umjetničkih struktura stvaraju likovna djela različitih likovnih karaktera. Uživati u likovnom djelu u osnovi znači uživati u originalnom govoru umjetničke ličnosti koja likovno govori na način kako nitko nije govorio prije nje ni u njezino doba. Kada ne bi bilo umjetničkih ličnosti i njihova posebnog načina likovnog govora, umjetnost bi postala jednolična, konformna, prestala bi postojati.

U čemu se očituje posebnost likovnog govora jedne umjetničke ličnosti? U tome da sve što načini nosi njezin pečat. To personaliziranje svega u slici, kipu ili zgradi naziva se s t i l. Analizirati dakle stil pojedinog likovnog umjetnika znači pronalaziti posebnosti u materijalnim i psihičkim elementima likovnog stvaranja, s jedne strane, i u izboru likovnih motiva (ako je riječ o figurativnom slikarstvu) ili likovne ideje (ako je riječ o nefigurativnom slikarstvu).

Prema karakteru svoje likovne ličnosti neki će se slikar orijentirati prema crti. Ona će biti temelj njegove umjetnosti. On će biti majstor linearnog govora. Tom linearnom govoru dat će specifičnu strukturu svoje ličnosti (elementarne ličnosti prethistorijski umjetnik, racionalne ličnosti grčki keramičar, rafinirane ličnosti japanski drvorezac, fluidne ličnosti Watteau, sabrane ličnosti Degas, jasne ličnosti Matisse).

Svakom umjetniku, pa i likovnom mora biti glavni cilj da postane originalna umjetnička ličnost. Drugim riječima, da ima svoj originalan stil. Ali do tog najvišeg stupnja umjetničke vrijednosti dospiju vrlo rijetki. Mnogi se otmu da budu vulgarni kopisti i trabanti, dosta ih se domogne vještine da glumeći tuđi likovni govor sastavljaju svoje slike, kipove i zgrade. To su pastišeri. Uz njih su kompilatori koji od tuđih komadića skucaju svoj likovni sastavak.

Drugi će slikar svoju originalnu ličnost unijeti u postupak bojom; racionalni Poussin će izabrati disciplinirani ton, emocionalni Rubens razuzdani kolorizam, lagani Dufy proziran akvarel, teški Permeke gusto ulje, mračni Caravaggio clair-obscur, vitalistički Vlaminck [Vlamenk] intenzivan potez.

◀ Vermeer: ŽENA ČITA

Manet: ŽENA ČITA (ulje) ▼

Donosimo primjere: dvaju slikara koji su izabrali sličan motiv. Ali, kako su oni različite likovne ličnosti, različito su postupili u trenutku kada su slikali. Usporedite sliku Vermeera i sliku Maneta kojima je motiv sličan. Vermeeru je temelj likovnog karaktera otmjeni red, a Manetu šarm nonšalanse.

Ingres: PAGANINI (olovka) ▶

▼ Delacroix: PAGANINI (ulje)

Sada opet usporedite slike dviju različitih ličnosti koje ne predstavljaju sličan, nego isti motiv, istog čovjeka: slavnog violinista Paganinija. U svaki portret likovni umjetnik unosi, rekli smo, ponešto autoportretsko. Zato smireni Ingres crta Paganinija crtom mirnog toka, a nemirni Delacroix ekstazom boje.

LIKOVNA UMJETNOST I DRUŠTVO

Narod treba izraziti.

(Musorgski)

EGIPATSKE PIRAMIDE

Slike, kipovi i zgrade nisu samo lijepo poredane crte, boje i oblici. U taj njihov lijepi red umjetnici su pored užitka za oko unijeli cjelokupan osjećaj i misao o prirodi i društvu u kojem su živjeli. Prema tome, likovna su djela u prvom redu dokumenti o životu. Ne postoji u likovnom djelu neka izvanvremenska crta, izvanvremenska boja, neki izvanvremenski oblik. U svakoj crti, boji i obliku takvog djela nalazi se život određenog vremena. To vrijeme u crti i u boji (slikarstvo) ili to vrijeme u obliku (kiparstvo i arhitektura) – to je ono što pripada umjetnikovoj ličnosti o kojoj smo malo prije govorili, ono što čini likovna djela različitih epoha originalnim.

Sva velika umjetnička ostvarenja plod su sluha umjetnika za svoje doba.

Prevario bi se tko bi mislio da su egipatska piramida i grčki hram podignuti samo radi toga da svojim geometrijskim pravilnim oblicima zabave oko čovjeka onoga ili današnjeg vremena.

Među geometrijskim tijelima u Egiptu izbor je pao na piramidu u trenutku kada se arhitektonskim govorom željelo reći o svom vremenu. S jedne strane, vjerovanje u odlazak duše iz materije tijela u nematerijalnu visinu, a s druge strane, mišljenje da je vrh društva faraon bili su faktori koji su sudjelovali u izgradnji piramide. Arhitektonskim govorom izraženo je egipatsko doba: piramidalnom zgradom izražena je društvena piramida.

FOTOGRAFIJA NIZOZEMSKE

Slično je s grčkim hramovima na Akropoli. Arhitekti nisu stavili stupove samo da budu ugodni oku. Stavili su ih da budu – kao Damoklov mač – nad glavom atenskih prolaznika: kao moralnu opomenu – jedno će društvo biti ljudsko društvo kada se u njem čovjek bude odnosio prema čovjeku dobrim odnosom kao što se stup prema stupu na hramu odnosi lijepim omjerom. Tada će kroz takvu formaciju ljudi stvoriti društvo (demokracija onoga doba) kao što su stupovi stvorili hram.

Da pokažemo kako profil umjetnosti ovisi o profilu epohe, donosimo, s jedne strane, fotografiju nizozemskog pejzaža, a s druge strane, reprodukciju slike nizozemskog pejzažista XVII st. Rysdaela. Sve što ima nizozemski čovjek može zahvaliti regulaciji zemlje i mora. Podigavši kanale koji reguliraju vodu i brane kojima je ukroćeno more, Nizozemci su stvorili uvjet boljem životu. Ta ideja reguliranja, kanaliziranja i obuzdavanja, ukratko, ideja reda i discipline ušla je u originalni likovni govor nizozemskih umjetnika, naročito onih XVII st. Figure Vermeera, interijeri P. de Hoocha [Hoh], mrtve prirode Kalfta i pejzaži Rysdaela u svojim crtama i bojama nose opću nizozemsku ideju sređivanja prirode.

Moglo bi se zaključiti: umjetnost je izraz društva. Kakvo društvo, takva umjetnost: sređeno društvo – sređena umjetnost (Grčka, Rim, renesansa, Francuska XVII st.), fluidno društvo – fluidna umjetnost (Francuska XVIII st.). Spartanski ideal društva početkom XIX st. nije diktirao samo grčke i rimske motive nego također i mramor u kiparstvu i uzimanje crteža za osnovu slikarske kreacije, kao što su to činila slična stara društva osnovana na idealu discipline, pa i askeze.

Likovni se umjetnik može odnositi prema svom vremenu pozitivno (Fidija, Poussin) ili negativno (Goya, Soutine), ali u oba slučaja duh vremena i društva u kojem umjetnik živi ulazi u karakter elemenata njegova izražavanja. Fidija je klesao svoje kipove za Partenon ne samo iz estetskog razloga, nego i iz etičkog: da njima ukaže na ideju demokratizacije za koju se borio kao i njegov mecena Periklo. Poussin pak svojim slikama punim ne samo simetrije i proporcije, nego uopće punim reda propovijeda uz estetsko i svoje društveno osjećanje reda, tog temelja francuske države XVII stoljeća za vrijeme Louisa XIV.

Goya suprotno, slika s bijesom i mržnjom Napoleonovu soldatesku koja ubija nevini španjolski narod već i onako potlačen vlastitim kraljevima. Slikarstvo Soutinea je slikarstvo osjećaja odvratnosti prema modernom društvu koje je po njemu više leš nego društvo.

Rysdael: PEJZAŽ (ulje)

KAKO GLEDAMO LIKOVNO DJELO

Umjetnost je zato da se gleda,
a ne da se o njoj govori.

(Goethe)

Sve što je u dosadašnjim poglavljima kao i u Uvodu knjige teoretski rečeno o likovnom djelu, treba da nam omogući lakši pristup analizi pojedine slike, kipa i zgrade.

Gledati u likovnom smislu, rekli smo da je isto što i čitati u književnom smislu. Likovno čitati znači čitati l i k o v n i t e k s t, likovni osjećaj izražen crtom, bojom i oblikom. U nefigurativnom slikarstvu, od mlađeg kamenog doba do danas – slikama i kipovima likovni je tekst čist od motiva. Zato pri gledanju slike ili kipa najprije treba očistiti likovni tekst od motiva. Vrlo često nije lako očistiti likovni tekst koji je katkada, tako reći, zatrpan likovnim motivom. Veliki majstori figurativnog slikarstva uvijek su pazili da pretjerano ne opterete svoj likovni tekst motivom pa su slikali i modelirali one motive u kojema je vidljiva crta, boja i oblik dakle: likovni tekst – izravniji, intenzivniji, uočljiviji.

Velik dio likovnih majstora od baroka naovamo naročito nakon Cézannea i van Gogha u slikarstvu i Bourdellea u kiparstvu, nastojao je da otvorenije naglasi vidljivost likovnog teksta u slici i kipu. Jedan dio modernih likovnih umjetnika u želji da istakne nadmoć likovnog teksta nad motivom, u likovnom djelu ide dotle da čak negira motiv. Međutim, bilo bi pogrešno misliti da se umanjivanjem kvantitete motiva u likovnom djelu automatski diže kvaliteta likovnog teksta u njemu. Također bi bilo naivno tvrditi da je svaka apstraktna slika ili kip koji je lišen motiva uvijek i umjetničko djelo apstraktnog pravca.

Ipak jedno je neosporno: slika i kip ne smije se ocjenjivati po motivu, nego isključivo i jedino po likovnom tekstu – po emocionalnoj snazi govora linija, boja i oblika. Mali, skromni motivi mogu biti izraženi velikim likovnim tekstom, a veliki raskošni motivi sitnim, pa i bezvrijednim likovnim tekstom. Zato pri promatranju likovnog djela treba naglasiti kao osnovno i bitno: Okom treba očistiti sliku i kip od svega što nije likovni tekst i usmjeriti pogled isključivo i samo na govor crte, boje i oblika. Kada imamo u oku samo likovni tekst, tek onda smo počeli likovno gledati. Tada promatramo čisti govor sklada samih crta, boja i oblika, govor neopterećen ni asocijativnim ni deskriptivnim formama. Taj govor nema veze sa sirovom prirodom, simbolikom ili bilo kakvom anegdotom pa često ni s

Le Nain: MUZIČKO DRUŠTVO (ulje)

motivom uopće. Jer, kako je rekao veliki francuski moderni slikar Georges Braque, cilj slikaru nije »ponovo sastaviti jednu anegdotsku činjenicu, nego sastaviti slikarsku činjenicu«. Ne motiv, nego likovni tekst: crte, boje i oblici u koje je izravno utisnut umjetnički osjećaj.

Kao primjer oslobađanja likovnog teksta od likovnog motiva donosimo dvije reprodukcije. Lijevo je slika starog francuskog slikara XVII st. Le Naina kojoj je naziv »Muzičko društvo« a desno slika modernog slikara Pabla Picassoa kojoj je sličan naziv »Muzičari«.

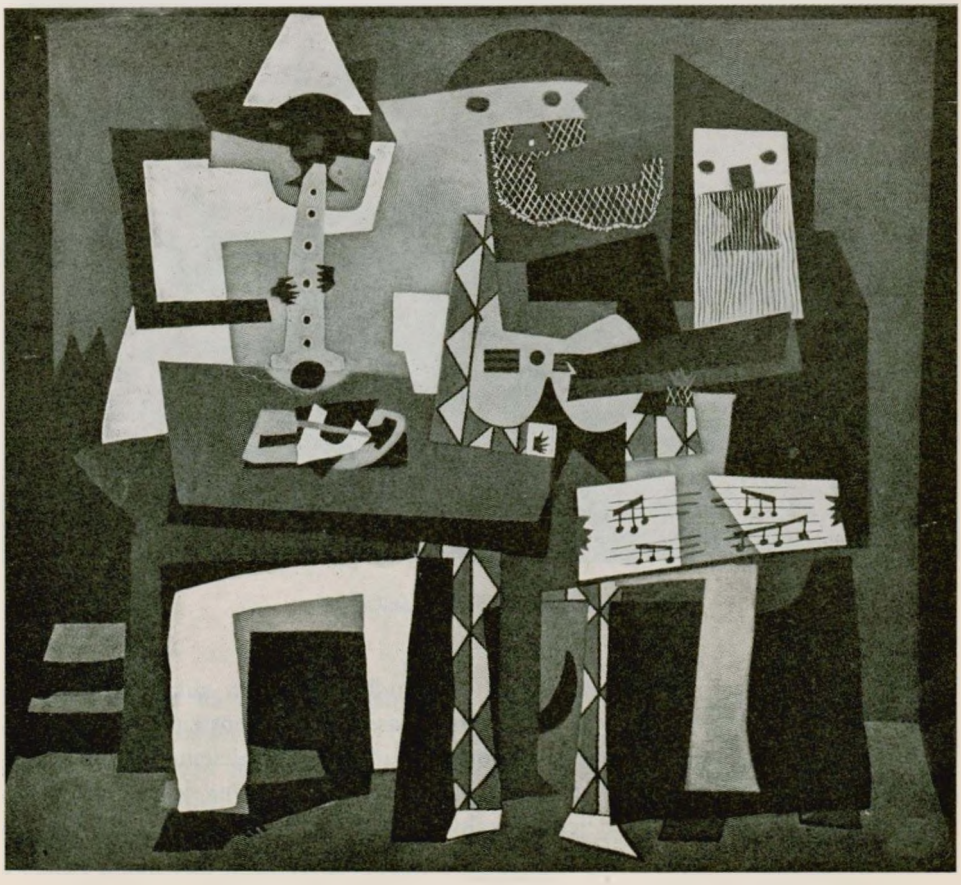
Onaj koji nije informiran o postojanju likovnog teksta u slici, vidi obje slike isključivo kao motiv. To je, kako smo vidjeli, najveća pogreška pri promatranju likovnog djela. No mi koji znamo da u slici postoji likovni tekst, ne obraćamo na motiv toliku pažnju. Nas jedino zanima kako ćemo izvući ispod motiva govor crte i boje i otkriti ulogu materijalnih i psihičkih elemenata koji su ih regulirali.

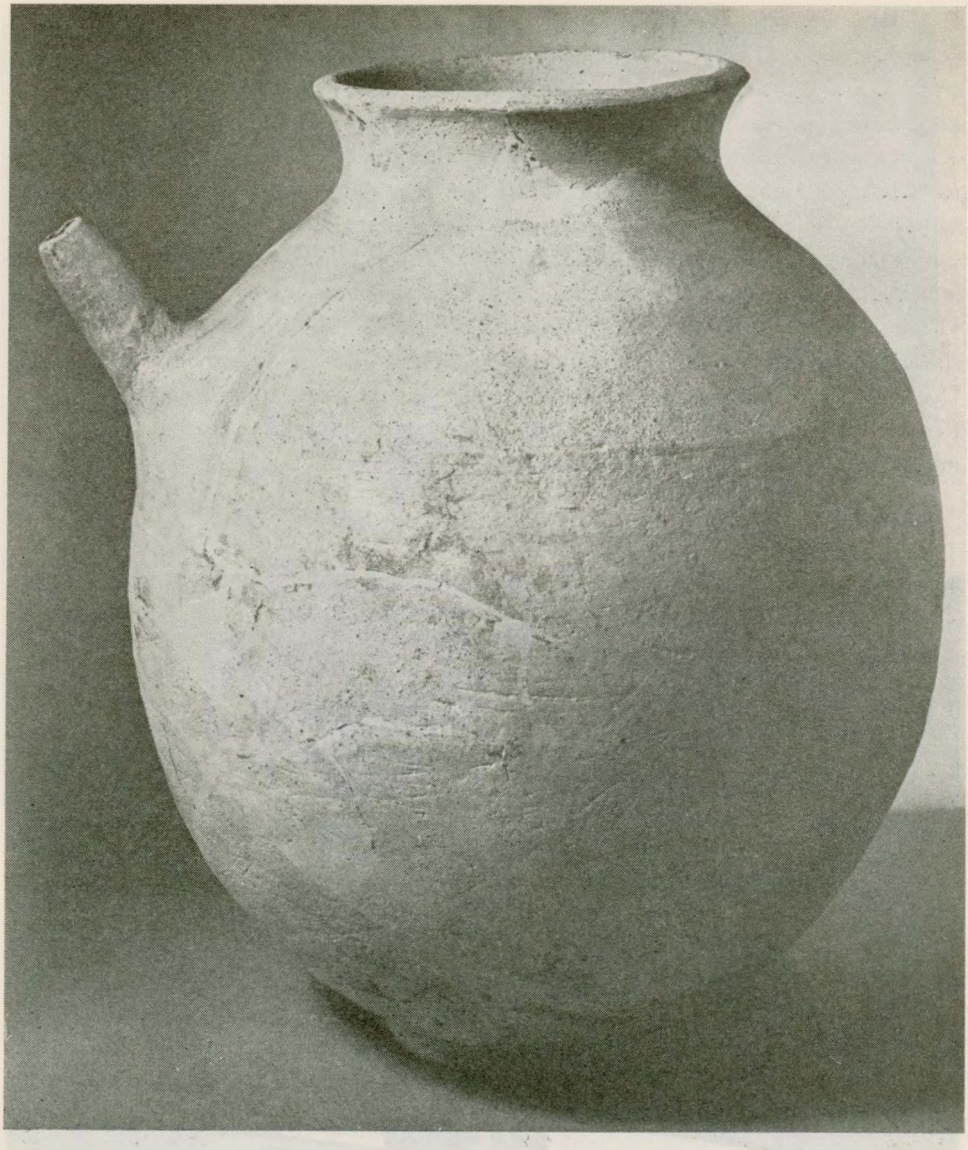
Oko koje u slici traži prvenstveno slikarski tekst a tek onda motiv, zapazit će simetriju koja ima glavnu riječ u organiziranju ovih slika. U Le Naina ulogu simetrije igra žena koja sjedi u žutoj haljini u prvom planu slike.

Ulogu simetrije u Picassovoj slici igra žuta gitara. Oba figuranta simetrije: i žena i gitara imaju dvojaku ulogu. S jedne strane, ti figuranti u slici imaju ulogu crtačkog, a s druge strane, kolornog žarišta. Sve crte: ovalne na ramenima, na koljenima i na glavama i ravne na stolcima, na rubovima nota i u samim notama – stječu se prema žutoj gitari i prema žutoj ženi. Isto je s bojama: od crnih tonova na rubovima figura preko crvene i ružičaste boje – gradirajući od tamnog prema svijetlom – stječu se u vrhunskom svjetlu žute gitare i žute žene.

Pa kakvo je uživanje gledati da se stječu crte i boje jednog žarišta u slici? To je optički užitak. Kao što muzičari upravljaju smjer ravnih i ovalnih melodija te visinu i dubinu tonova prema jednom akustičkom fokusu, tako rade i ova dva slikara melodijom ravnih i ovalnih crta visokim i dubokim tonovima svojih boja. U tako melodizirane crte i reguliranc svoje boje ta su dva slikara upisala melodiju i red svoga likovnog duha. Naknadno te su se crte i boje da tako kažemo »opredmetile« u likove svirača i instrumenata.

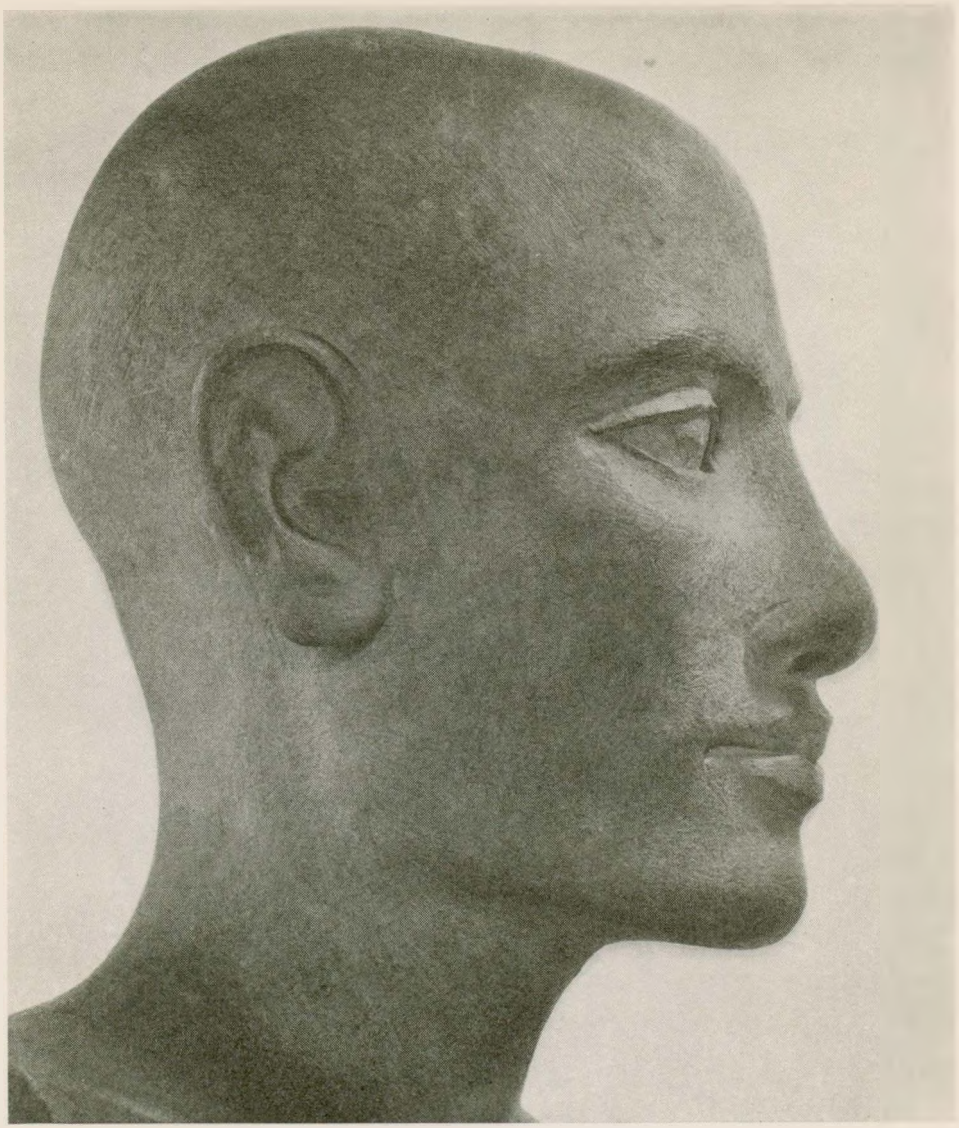
Picasso: MUZIČARI (ulje)





BABILONSKI VRČ (glina)

Volumen je bitni element po kojem se dvodimenzionalna slika razlikuje od trodimenzionalnog kipa. Ovaj vrč iz babilonsko-asirske umjetnosti najelementarniji je oblik volumena, najjednostavnija ljepota plastičkog. Tu najelementarniju i najjednostavniju ljepotu plastičkog moramo imati pred očima. Ona je ono bitno što zapažamo kad se nađemo pred jednim takvim predmetom kao što je vrč. Ona je likovno jezgro vrča.



Egipat: GLAVA (kamen)

Ona nam treba biti pred očima i u ovom trenutku kada mjesto babilonskog vrča gledamo egipatsku glavu. Uputa za gledanje kipa, konkretno ove glave glasi: Prije nego u njoj vidite glavu, uočite u njoj ljepotu volumena. Istina, kod vrča je lakše uočiti tu ljepotu, ali s vremenom moramo naviknuti oko da za časak ostavi i zanemari na ovoj glavi ono što je motivno: nos, usta i uši, i da ispod njih u obliku glave vidi prikrivenu ljepotu volumena.

PRIMJERI ANALIZE LIKOVNOG DJELA

Rembrandt: POKUĆARAC (bakropis)

GRAFIKA

Kada se nađemo pred ovom slikom, odmah vidimo da to nije slika u smislu likovnog rada izvedenog nekom slikarskom tehnikom, nego da je to crtež. Pogledamo li bolje, po tragu koji je matrica bakra ostavila na rubovima crteža zaključujemo da to nije ni crtež u običnom smislu, nego grafika, i to specijalna vrsta grafike, bakropis.

Dakle, kada smo odredili tehniku kojom je načinjeno ovo likovno djelo, promatramo bakropisnu instrumentaciju i pronalazimo svu originalnost crte koju može dati specifičan grafički materijal i grafički alat, bakropisna igla. Vrh igle donosi ljepotu sitnog i tankog. Pogledajte mali zarez kraj usne djeteta ili drveni zubić

na rubu razbijenog bureta. Pogledajte dlaku: u brčiću životinje, na vrhu štapa, u bradi prodavača krzna što visi niz rame ili pogledajte sitne zrake kojima bliješti mali mač uz koljeno! Pošto smo pronašli originalnost crte, pronalazimo originalnost svjetla i sjene koju može dati bakropisna igla. Nalazimo ljepote sjene u zamračenom hodniku, u buretu, u mračku koji se sabrao u dlanovima. Osjećamo neki crni sjaj kada igla prolazi životinjskim krznom.

Doživjevši ugodu koju može pružiti originalnost instrumentacije bakropisne igle, dalje promatramo grafiku. Od njezinih materijalnih elemenata ka psihičkim. Najprije gledamo kako su dijelovi bakropisa kompozicijski organizirani u prostoru. Primjećujemo da je četverokut bakropisa podijeljen na dvije polovice simetrijom koja se skriva u štapu o koji su obješena krzna. Na lijevoj stranici čovjek s pruženom rukom, a na desnoj kao pandan drugi čovjek također s pruženom rukom. Desnica prvog i ljevica drugog čine sličnu kretnju. Pogledajmo bure s lijeve strane i odmah potražimo njegov simetrijski odzvuk na desnoj strani. Nalazimo ga u kući. No pogledajmo još pažljivije bure. U njemu je sjena poput nepravilnog četverokuta, a s druge strane, na kući se kao simetrijska ravnoteža nalazi sličan četverokut prozora. I još nešto! Na buretu je kružni oblik otvoren, zato je u kući na prozoru adekvatan kružni oblik u liku čovjeka koji gotovo smotan u krug gleda kroz prozor.

Pronašavši simetrijsku ravnotežu, promatramo dalje. Nalazimo proporciju. Opažamo da je oblik neba nad kućom gotovo jednako širok kao sjena koja se crni između bureta i djeteta s kutijom između nogu, djeteta i podlaktice starca na zidu. Nalazimo zatim smjer ritma. Istim kosim pravcem položeno je drvo uz bure, mač uz nogu i krov iznad dimnjaka. Sličnom ovalnom kretnjom kreću se konture cipele prodavača i njegove čeljusti; na buretu – uleknuto, a na rukama, na krovu, na kapi, na luku kućnog otvora, na košarici navrh štapa, na ramenu i na životinjici na ramenu – uzdignuto! Uživamo u redu simetrije, u omjerima, proporciji i melodiji ritma.

Vidimo da je to kružna kompozicija oko štapa kao oko stupa vrtuljka. Kreću se likovni elementi. Prostor je organiziran na blijeđenju crkve, lišće je bližeg stabla jače, a ono daljeg stabla bljeđe – dakle atmosferska perspektiva.

Prošavši ovako likovni tekst na bakropisu, zanimamo se za autora i vrijeme u koje je stvarao. Saznajemo da je to Rembrandt, nizozemski slikar XVII st., poznat po svom humanizmu. Iz društvene dokumentacije (sociologija, ekonomika, povijest filozofije) doznajemo da je Rembrandt živio u zemlji kojoj je etički ideal življenja bio red, humanizam i skromnost. Pokušavamo naći ostvarenje tih ideja, s jedne strane, u likovnom motivu, a s druge strane, što je još važnije, u likovnom tekstu. Vidimo da je motiv čovjek koji uništava životinju štetočinu.

Promatramo izrazna sredstva i vidimo da je jednostavna crta, taj najskromniji, da se ne kaže najasketskiji element likovnog govora, upotrijebljena za formiranje

bakropisa. Pošto smo našli sklad između materijalnih i psihičkih elemenata likovnog govora, s jedne strane, i motiva, s druge strane, i to upotpunili dokumentima o karakteru stvaraoca i njegove društvene sredine, donijeli smo ne samo vizuelno, nego cjelovito jedno umjetničko djelo zvano: Rembrandt, »Pokućarac«.

Velasquez: PATULJAK SA PSOM (ulje)

SLIKA

Prvo što primjećujemo na ovoj slici jest savršena upotreba uljene tehnike. Različito razvedena kistom u različitim materijalima – u ljudskoj puti, u baršunu, u perju, u koži cipele, u manšeti rukava, u pasjoj uzici ili pasjoj dlaci – uljena boja u oku gledaoca izaziva različite optičke ugođaje: mira, treptavosti, zgusnutosti, lakoće itd.

Ta orkestracija uljene boje raspodijeljena je, tj. proporcionirana crtežom koji je – da se ograničimo samo na bijelu boju – označio omjere polja u koje će doći boja: trokut okovratnika, mali trokuti manšeta, krug šešira s nojevim perom, krzneni trokut na glavi psa, romb na grudima i četverokuti na nogama. Slično su

proporcionirane smeđa, crna i crvena boja. Izuzevši crvenu boju na ramenu patuljka i na pasjoj uzici, ostale boje na slici nisu žive pigmentom. Njihova snaga dolazi od besprijekornog proporcioniranja, blistaju jer su došle u odnos u kojem jedna podiže drugu (gradirane tonskim konceptom).

Potražimo ulogu simetrije! Možemo je vrlo lako otkriti. Ona teče između dva crvena akcenta ostavljajući lijevo patuljka, desno psa. U obliku cipela ponavljaju se oblici pasjih šapa. Količina bjeline u šeširu simetrična je s količinom bjeline u šapama i grudima, a ona u glavi psa simetrična je s onom u okovratniku i manšetama patuljka.

Simetriranje i ritam. Bjelina kruži u ritmičnom rondu od okovratnika preko manšete na čelu, preko grudi i spušta se na šape psa da se opet podigne preko šešira i manšete natrag u okovratnik.

Sad kada smo sagledali smisao materijalnih i psihičkih elemenata slike, možemo napomenuti da je ovo portret kombiniran s animalističkim prikazom. Nakon toga interesiramo se za autora. Saznajemo da je to Diego Velasquez, španjolski slikar XVII st. Iz knjiga koje govore o njegovu životu doznajemo da je bio dvorski portretist. Ali čudan dvorski portretist! Jednakim mirom, da ne kažemo indiferentnim poštovanjem, slikao je vladare i pse, oko u glavi vladara i bjelanjak jajeta u zemljanoj seljačkoj zdjeli, filozofa i dvorsku ludu. Ta njegova metoda portretiranja u kojoj ne komentira, ne ironizira ili protestira poput drugih portretista – očituje se i u njegovu postupku s materijom uljene boje i u rasporedu psihičkih elemenata. Nad svima lebdi otmjeni mir velikog duha koji je imao svoj intimni razlog da živi suzdržano, nikom ne otkrivajući što misli.

Tko želi prodrijeti dublje u duh ove slike, mora se upoznati sa španjolskom društvenom sredinom XVII st., naročito skulpturom. Tu će naći Cervantesa [Servantes] i Baldazara Grazijana, velike poznavaoce čovjeka. Među ostalima i oni će mu pomoći da nasluti tipični duh u Španjolskoj XVII st., a time u priličnoj mjeri i Velasqueza. Otkrit će da je silna uravnoteženost likovnih elemenata u Velasquezovu slikarskom stilu zapravo izraz njegove vlastite ljudske uravnoteženosti koju je izgradio dugotrajnim kontaktom s kraljevima i patuljcima, filozofima i ludama, s ljudima i životinjama.

Grčka: MLADIĆ S TELETOM (kamen)

KIP

Susret s kipom drukčiji je nego sa slikom. Slika je dvodimenzionalno likovno djelo pa traži da je gledamo samo sprijeda. Kip je naprotiv trodimenzionalan i zahtijeva da ga gledamo i sa strana i odostraga. Gledalac dakle mora šetnjom opisati krug oko kipa. Sa svakog stupnja toga kruga gledaočevo će oko imati novi pogled na kip. Gledati kip znači dakle sabirati u optičku cjelinu utiske koje kip u nama pobuđuje gledan s brojnih tačaka stajališta. Takvo gledanje kipa nalikuje na slušanje muzike kada moramo memorirati prethodne dionice da bismo kauzalno shvatili sadašnje koje slušamo i buduće koje ćemo slušati. Samo ako obuhvatimo kip u punom njegovu plasticitetu, imat ćemo doživljaj originalnog ki-

parskog jezika kojemu je osnova oblik. Zato ponavljamo: oko kipa treba obilaziti, memorirati i rimovati prednje oblike s pobočnim i njih zajedno plastički rimovati s oblicima ostraga.

Kad to učinimo, pogledajmo materijal od kojeg je kip načinjen. Ovaj pred nama je od mramora, dakle od materijala koji opominje kipara da mu čuva glavnu optičku snagu: kompaktnost, zbijenost, srž. Vidimo da je majstor tako postupio. Nigdje nije oštetio mramor. Ruke je mladiću stegao a također i noge teletu samo da sve u kipu bude što sažetije.

Potražimo simetriju. Eto je, ide hrptom nosa, niz stisnute šape, preko trbuha i sljubljenih koljena mladića. Potražimo ritam. On se očituje u izmjeni ovalnih (bedra, nadlaktice i podlaktice, ramena, glava mladićeva, zatim bok i glava teleta) i pravih crta (nos, spletena kosa, prsna kost, crta između bedara i koljena).

Na kraju, otkrijmo proporciju. Ona je tako očita da je prepoznajemo mahom. Lako opažamo da crta koju povučemo u mislima od jednog do drugog lakta odozdo čini s crtom odozgo koja ide od repa do roga teleta preko glave čovjeka dvije paralele gotovo iste dužine. Spustimo li okomice s oba ruba gornje paralele na rubove donje, dobit ćemo četverokut koji je gotovo kvadrat. Desna ruka čovjeka i lijeva zadnja noga teleta jedna su dijagonala toga četverokuta, a lijeva ruka čovjeka i prednja lijeva noga teleta druga. Dakle ispred sebe imamo geometrijsku proporciju.

Sličnim geometrijskim odnosom crte, plohe i volumena postignuta je ravnoteža odnosa kruga glave i elipse koju opisuju bedra u lukovima lijevo i desno od koljena do porebrice.

Pošto smo analizirali fizičke i psihičke elemente, naknadno doznajemo o motivu kojem je naziv »Mladić s teletom«. Doznajemo da je djelo grčkog arhajskog kipara iz VI st. p. n. e. Informiramo se o duhu te epohe. Nalazimo da je to epoha estetike pitagorovaca koja u geometrijskim odnosima vidi svijet i čovjeka. I na kraju zaključujemo: materijal mramor, motiv kroćenje životinje ljudskom rukom i doba koje kroz »zlatni broj« etički vjeruje u potrebu čistih odnosa čovjeka i čovjeka u društvu – dali su ovaj kip.

BIBLIOGRAFIJA

ADELIN, Jules: Lexique des termes d'art, ed. Gründ, Paris 1927.
ALBERTI, Leon, Battista: Zehn Bücher über die Baukunst, ed. Heller, Wien und Leipzig 1912.
ART et EDUCATION, ed. UNESCO, zbornik, Paris 1954.
BABIĆ, Ljubo: O likovnom odgoju (časopis »Izraz«, br. 11 i 12), Sarajevo 1963.
BABIĆ, Ljubo: Nekoliko napomena o predavanjima povijesti umjetnosti, »Pečat«, 1940.
BASCH, Victor: Intrepretation d'un tableau, Paris 1926.
BAUMGARDT, Ernest: Les mécanismes de la vision, ed. Presses universitaire de France, Paris 1952.
BEAUDENEAU, Julie: Harmonie des couleurs, ed. Dunod, Paris 1951.
BERGER, Ernst: Die Wachsmalerei des Apelles und seiner Zeit, ed. Callwey, München 1917.
BERGER, Ernst: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Maltechnik (I, II. Altertum, III. Mittelalter, IV. Renaissance und deren Folgzeit), ed. Callwey, München 1917.
BLANC, Charles: La grammaire des arts du dessin (engleski prijevod, Chicago 1879)
BODKINE,: The Approach to painting, 1945.
BOIGEY, Maurice: La science des couleurs et l'art du peinture, ed. Alcan, Paris 1923.
BOUMA, P. J.: Physical aspects of colour, ed. N. V. Philips, Eindhoven 1947.
BÜHLER, Karl: Die Erscheinungsweisen der Farben, (Handbuch der Psychologie), ed. Fischer, Jena 1922.
CENNINI, CENNINO: Trattato della pitura, njemački prijevod, ed. Braumüller, Wien 1888.
CHARPIER, Jacques & Pierre SEGHERS: L'art de la peinture, ed. Seghers, Paris 1964.
DERIBERE, Maurice: La couleur, ed. Presses universitaire de France, Paris 1964.
DEVAUX, Elise: La vision, ed. Presses universitaire de France, Paris 1949.
DOERNER, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, ed. Enke, Stuttgart 1941.
DUNAN, Charles: Theorie psychologique de l'espace. Paris 1893.
FLEURY, P.: Couleurs et colorimétrie, ed. Hermann, Paris 1930.
FOCILLON, Henry: Vie des formes, ed. Presses universitaire de France, Paris 1947, prijevod ed. Kultura, Beograd 1964.
FOSCA, Francois: La peinture qu'est ce que c'est?, ed. des Portes de France, Porrentury, Suisse, 1947.
FRANCASTEL, Pierre: Destruction d'un espace plastique, Journal psychologique, br. 1–2. 1951.
FRANCASTEL, Pierre: Peinture et société, ed. Audin, Lyon 1951.
FRANZ, Kurt: Sehen, verstehen, lieben – drei Schritte in die Kunst, Verlag Mensch und Arbeit, München 1963.
FRIEDLÄNDER, Max: Der Kunstkenner, ed. Cassirer, Berlin 1919.
FURST, H.: How to appreciate art, »Apollo« revija, 1939.
GHYKA, Matila: Geometrical composition and design, ed. Tiranti, London 1956.
GHYKA, Matila: Essai sur le rythme, ed. Gallimard, Paris 1938.
GHYKA, Matila: Esthétique de proportions dans la nature et dans les arts, ed. Gallimard, Paris 1927.
GRAMONT, Armand, de: Problemes de la vision, ed. Flamarion, Paris 1939.
GRUBER, PINSKI, SIDOROVA: Majstori umjetnosti o umjetnosti (Prijevod s ruskog), ed. Svjetlost, Sarajevo 1954.
GUEDY, H.: Dictionnaire d'architecture, ed. Beranger, Paris 1902.
GUERLIN, Henri: Le paysage, ed. Laurens, Paris s. d.
GUERLIN, Henri: Le dessin, ed. Laurens, Paris s. d.
GUERLIN, Henri: La composition, ed. Laurens, Paris s. d.
GUERLIN, Henri: La couleur, ed. Laurens, Paris s. d.

HERBERTS, Kurt: The complete book of artists' Techniques, ed. Thames & Hudson, London 1959.
HILLEBRAND, Adolf: Das Problem der Form und der bildenden Kunst, ed. Heitz, Strassburg 1913.
HILLEBRAND, F. u F.: Lehre von den Geschichtsemfindungen, ed. Springer, Wien 1929.
HOURTICQ, Louis: Amateur de peinture, 1943.
HOURTICQ, Louis: Imitation artistique, ed. Hachette, Paris 1921.
HUYGHE, René: Dialogue avec le visible, ed. Flamarion, Paris 1955.
HUYGHE, René: L'art et l'âme, ed. Flamarion, Paris 1960.
KLAR, Helmut: Farbpsyhologie und Medizin, časopis Medico, br. 2, Mannheim 1964.
LACOMBE, M.: Dictionnaire portatif des beaux-arts, ed. Hrissant, Paris 1753.
LARAN, Jean: Les estampes, ed. Presses universitaire de France, Paris 1948.
LHOTE, André: De la palette à l'écritoire, ed. Corrêa, Paris 1946.
LHOTE, André: Traité du paysage (prijevod, ed. Mladost, Zagreb 1956).
LIKOVNA ENCIKLOPEDIJA, ed. Jugoslavenski bibliografski zavod, Zagreb.
LIPPS, Theodor: Raumaestetik und geometrisch-optische Täuschungen, ed. Barth, Leipzig 1897.
MANGUS, Hugo: Histoire de l'evolution du sens des couleurs.
MARANGONI, Matteo: Saper vedere, come si guarda un'opera d'arte, ed. Garzanti, Milano 1954.
MARGOLIS, J.: Describing and interpreting works of art, Philos. phenomenol, Res. XXXI, 4, 1961.
MEDER, Joseph: Die Handzeichnung ihre Technik und Entwicklung, ed. Schroll, Wien 1919.
MERLE, Pierre: L'Homme, le rythme, et la symetrie, ed. Expansion, Paris 1955.
MELANI, Alfredo: Dizionario dell'arte e delle industrie artistiche, ed. Vallardi, Milano 1930.
MEYER, Franz, S.: Farben und Farbenharmonie, ed. Neffr, Esslingen 1921.
MILIZIA, Francesco: Dell'arte di vedere nelle belle arti, Venezia 1781.
MIRIMONDE, de A.: Pour mieux comprendre la peinture, ed. Nathan, Paris 1953.
MOREAU VAUTHIER Ch.: La peinture, ed. Hachette, Paris s. d.
NICOLLE, Jacques: La symetrie, ed. Presses universitaire de France, Paris 1957.
PANOPSKY, Erwin: Meaning in the visual art, ed. Doubleday § Comp., Garden City, N. Y.
PIAGET, Jean: La Géometrie spontanée de l'enfant, ed. Presses universitaire de France, Paris 1948.
PIAGET, Jean: La representation de l'espace chez l'enfant (Avec. B. Inhelder). ed. Presses universitaire de France, Paris 1948.
PIRCHAN, Emil: Künstlerbrevier, ed. Frick, Wien 1939.
PIRNET, René: Initiation à la peinture ed. Ducher, Paris 1935.
READ, Herbert: Education through art, ed. Faber 7 Faber, London 1947.
REAU, Louis: Dictionnaire illustré d'art et d'archeologie, ed. Larousse, Paris 1930.
RUDEL, Jean: Technique de la peinture, ed. Presses universitaire de France, Paris 1954.
SINGER, Hans: Die Fachausdrücke der Graphic, ed. Hiersemann Leipzig 1933.
SULZBERGER, S.: La langage pictural, ed. Baconnière, Neuchatel 1949.
UNOLD, Max: Über die Malerei, Ver. Claassen, Hamburg, prijevod Max Unold: O slikarstvu, ed. Zora, Zagreb 1961.
VALÉRY, Paul: Degas, Danse, Dessin, ed. Gallimard, Paris 1938. prijevod: ed. Mladost, Zagreb 1955.
VASIĆ, dr Pavle: Uvod u likovne umetnosti (elementi likovnog izražavanja), ed. Narodna knjiga Beograd 1959.
VERRIER, M. L.: Biologie de la vision, ed. Colin, Paris 1945.
VIBERT, J. G.: La science de la peinture, ed. Michel, Paris s. d.
WAETZOLDT, Wilhelm: Einführung in die bildenden Künste, Bd. I, II, ed. Hirt, Leipzig 1912.
WAETZOLDT, Wilhelm: Du und die Kunst, ed. Deutscher Verlag Berlin 1938.
WATROUS, James: The craft of old-master drawings, ed. The university of wisconsin, Madison 1957.
WEBER. J. P.: La Psychologie de l'art, ed. Presses universitaire de France, Paris 1958.
WEYL, Hermann: Symetry, Princetown University Press, Princetown 1952.
WILDENSTEIN, Georges: Apprendre à voir, Gazette des beaux arts, Mai – Juin (članak) 1963.
WÖLFFLIN, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, ed. Bruckmann, München 1943, prijevod Zagreb.
WÖLFFLIN, Heinrich: Das Erklären von Kunstwerken, ed. E. A. Seemann, Leipzig 1940.
WUNDERLICH, Theodor: Zeichnenkunst, Zeichnenunterricht und allgemeine Kunstbildung im XIV–XVIII Jahrhundert, ed. Ashelm, Berlin und Köln.

SADRŽAJ

PREDGOVOR 3
UVOD 7
MATERIJALNI ELEMENTI LIKOVNOG DJELA 15

Crtačke tehnike 17
Srebrenka 19
Olovka 21
Ugljen 23
Kreda 27
Pero 30
Metalno pero 33
Kist 36
Trska 39

Grafičke tehnike 41
Drvorez 45
Bakrorez 50
Bakropis 53
Litografija 57

Slikarske tehnike 61
Pastel 64
Akvarel 67
Tempera 69
Freska 73
Enkaustika 77
Mozaik, vitrail i tapiserija 82

Kiparske tehnike 87
Terakota 90
Porculan 92
Bronca 93
Drvo 97
Bjelokost 100
Kamen 102

Psihički likovni elementi 107
Crta 111
Boja 115
Ploha 117
Svjetlo – sjena 120
Ton 124
Kolorizam 129
Simetrija 133
Proporcija 141
Ritam 145
Prostor 149
Kompozicija 167

Likovni motivi 181
Motiv 183
Portret 184
Autoportret 188
Karikatura 192
Figura 194
Akt 196
Genre 200
Životinja 202
Pejzaž 206
Interijer 210
Mrtva priroda 212

LIKOVNA UMJETNOST I ČOVJEK 215
LIKOVNA UMJETNOST I DRUŠTVO 221
KAKO GLEDAMO LIKOVNA DJELA 227
PRIMJERI ANALIZE LIKOVNOG DJELA 235
Grafika 237
Slika 240
Kip 242

Izdavačko poduzeće: »ŠKOLSKA KNJIGA«, Zagreb, Masarykova 28 – Za izdavača: ANTE MARIN – Grafičko-likovni urednik: STANISLAV MAČEK – Lektor: IVAN KOVAČIĆ – Korektori: ANFISA CINOTTI i VLADIMIR TKALČEC – Štampanje dovršeno u kolovozu 1968.

Obrazac G-53/1